

HANDBUCH
DER
MUSIKWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ERNST BÜCKEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

in Verbindung mit:

Professor Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg; Privatdozent Dr. Friedrich Blume-Berlin; Professor Dr. Wilhelm Fischer-Innsbruck; Privatdozent Dr. Robert Haas-Wien; Dr. Wilhelm Heinitz-Hamburg; Professor Dr. Theodor Kroyer-Leipzig; Dr. Robert Lachmann-Berlin; Professor Dr. Hans Mersmann-Berlin; Professor Dr. Curt Sachs-Berlin und Dr. Otto Ursprung-München

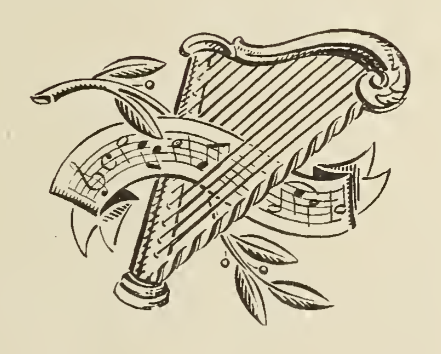


WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

DIE MUSIK DES BAROCKS

VON

DR. ROBERT HAAS
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT WIEN
VORSTAND DER MUSIKSAMMLUNG AN DER NATIONALBIBLIOTHEK WIEN



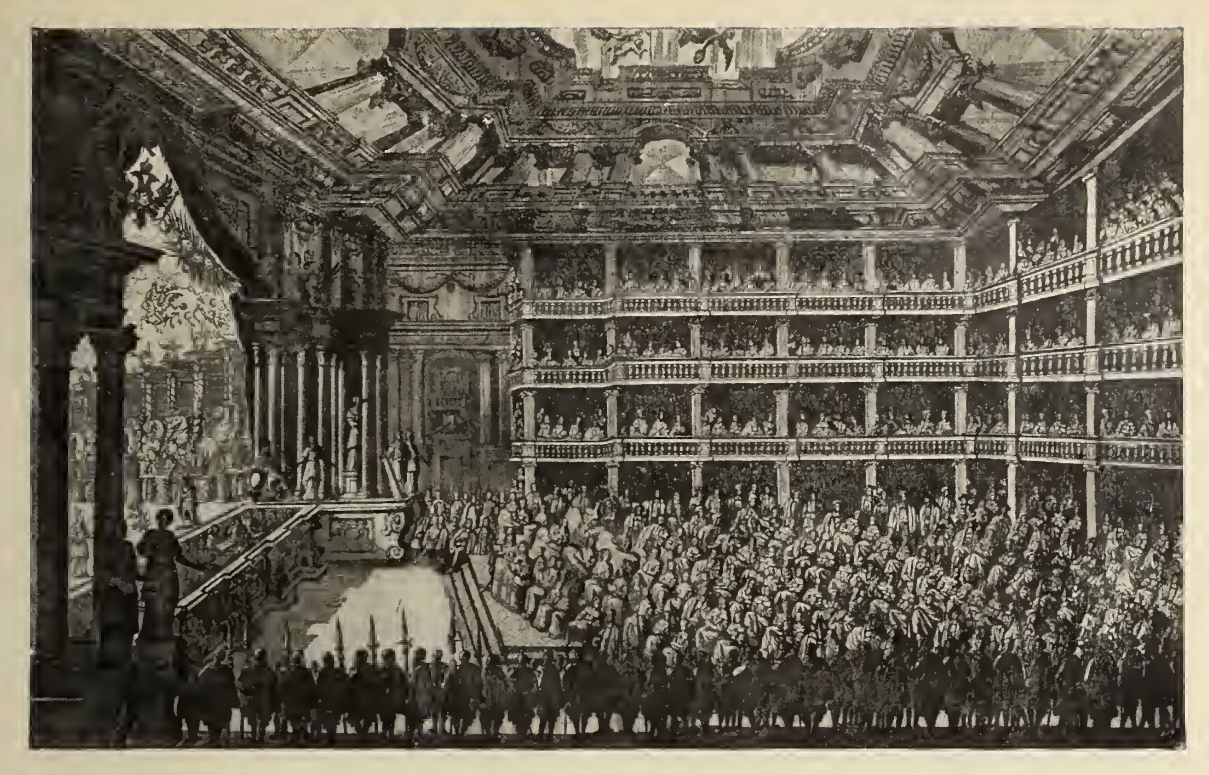
WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

DRUCK UND STICH VON C. G. RÖDER G. M. B. H., LEIPZIG



Johann Sebastian Bach.
Gemälde von Elias Gottlieb Haussmann, 1746. Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum.



1. Zuschauerraum und Bühne des Theaters auf der Cortina in Wien während der Aufführung von Cestis „Pomo d'oro" (1668).

EINLEITUNG.

Die Musikgeschichte bezeugt um das Jahr 1600 eine so tiefgreifende und allgemeine Umwandlung ihrer Erscheinungsformen, wie sie im Kunstleben überhaupt ohnegleichen dasteht. Wer ein äußerliches Grenzzeichen sucht, dem ist es mit dem Jahr 1594 gegeben, wo rasch nacheinander der Tod der beiden Großmeister ihres Zeitalters, Palestrina (2. Feber) und Lasso (14. Juni) erfolgte. Um diese Zeit setzte auf allen Gebieten der Musik, in allen ihren Gattungen ein Anschauungswechsel ein, wie er schärfer nicht hätte eintreten können, und in verhältnismäßig kurzer Zeit ist die technische und geistige Lage in Gesangs- und Spielmusik, in geistlichem und weltlichem Gebrauch in allen Ländern Europas bis auf wenige Überreste grundsätzlich geändert und umgestellt; wie in einer erhabenen Tragödie sinkt die hohe polyphone Kultur dahin, nachdem sie sich zur reifsten Erfüllung erhoben hatte. Mit bilderstürmerischer Wut wird gegen die kunstvolle Stimmführung Angriff gelaufen, nicht bloß von den Florentiner Dilettanten und Dramatikern, sondern auch innerhalb der Kirchenmusik. Die Stimme A. Agazzaris läßt an Deutlichkeit nichts vermissen (1607): Man habe neulich die rechte Art gefunden, die Wörter zu exprimieren, indem man fast und soviel als möglich eben so singet, als wenn man sonsten mit einem redete. Das geschehe am besten mit einer Stimme allein oder mit wenig Stimmen, dazu genüge ein bloßer Baß mit Bezifferung. „Und so mir einer sagte, daß zu den alten Motetten und Stücken, die voller Fugen und Kontrapunkten sein, nicht



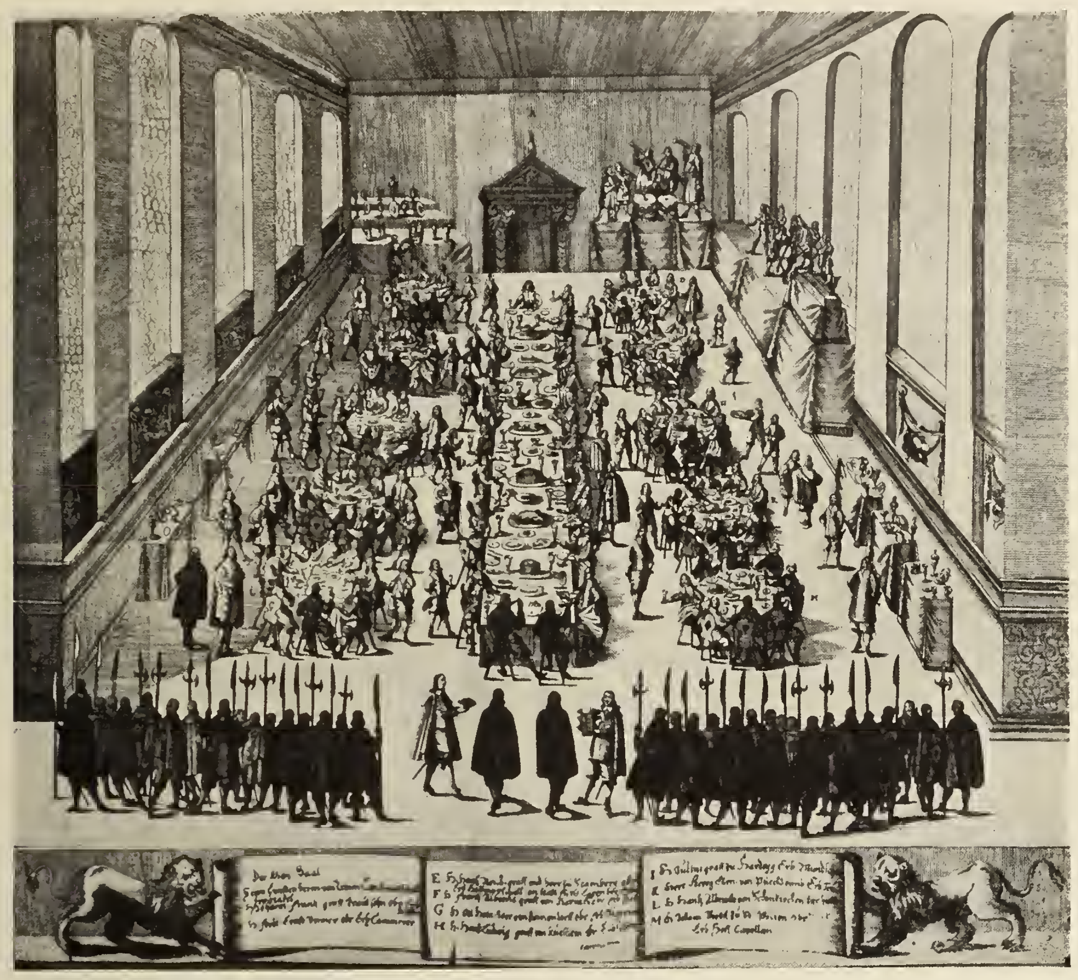
4. Titelbild von Joachim van den Hoves „Delitiae Musicae“, Utrecht 1612, gestochen von Joh. Barra.

sehr den Text als die Harmonie in acht nimmt“; in ihm ist „Harmonia Orationis Domina“. Hingegen wird der Contrapunctus luxurians erklärt als derjenige, „welcher aus teils ziemlich geschwinden Noten, seltsamen Sprüngen, so die Affekten zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs der Dissonanzen oder mehr Figuris Melopoeticis, welche andere Licentias nennen, mehr aus guter Aria, so zum Texte sich zum Besten reimet, besteht“. Dieser moderne Stil zerfällt wieder in die gewöhnliche Gebrauchsart (communis), in der Oratio und Harmonia gleichberechtigt seien, und in den Theaterstil (theatralis), der erfunden sei, „eine Rede in Musik fürzustellen“. Hier ist „Oratio Harmoniae Domina absolutissima“.



5. Titelvignette vom zweiten Traktat der Historia utriusque cosmi des Robert Flud, 1617. Apollo und die neun Musen.

Dem neuen Stil entsprießen bleibende Kunstformen von reichstem Ertrag; die wichtigsten sind Arie und Lied, Kantate, Oper, Oratorium, Sonate, Suite und Konzert. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts zeigt sich erfüllt von der Klärung dieses massigen Ideenvorrats, wobei gleichzeitig die volle sinnliche Kraft des Bel Canto durchbricht, ein rationalistischer Drang nach Formvereinheitlichung Boden faßt und kontrapunktische Triebkräfte neues Leben gewinnen. Die scharfe Betonung völkischer Eigenart wirkt nun in hohem Maße gliedernd ein; die nationalen Entwicklungsreihen laufen zum großen Teil ängstlich gesondert und erstarren, es müssen erst wieder ganz neue Geisteskräfte wach werden, sie zu neuem Leben zu binden.



6. Tafelmusik bei der Erbhuldigung Ferdinands IV. in Wien am 5. September 1651.
Tafel für den vierten Stand.

KULTURGESCHICHTLICHE BEDINGUNGEN.

An der Schwelle der Barockzeit lagert die Abneigung vor Autorität. Wie der Realismus eines Baco von Verulam es wagen durfte, „mit dem Schwamm über alles hinzufahren, was bisher auf der Tafel der Menschheit verzeichnet worden war“ (Goethe), so warf sich der schon im 16. Jahrhundert stark aufzüngelnde musikalische Ausdruckswille schroff gegen alles Bestehende zu einer „neuen Musik“ auf. Die diesbezüglichen Versuche der Frühmonodie, die zum Teil an entsprechende Vorarbeiten des Madrigals anknüpfen, setzen auch gleich das rein Artistische, insbesondere die virtuose Gesangskultur und die kühnste Harmonik in den Vordergrund, ähnlich wie die übersteigerte Poesie Marinos und seiner Nachahmer, die damals ihre vielbegehrte Reizkunst ausschüttete. Die Wirkung der extremen, ins Bizarre übergreifenden Musik blieb dabei auf kleine Kreise beschränkt, wie auch die Anfänge der Musikdramatik nur langsam an den oberitalienischen Fürstenhöfen fortglimmen konnten, wo Hochzeiten und Gelage schon zuvor mit Intermedien und Maskenzügen verschwenderisch überflutet waren.



7. Zwergenballett. Nach P. de Rossi, gestochen von Gius. Maria Mitelli, 1686.

Die Tonkunst lebte von der Fürstengunst, und die Macht der großen und kleinen Serenissimi erlangte im Zeitalter des Absolutismus uneingeschränkte Fülle und Hoheit. Allerdings wetteiferten italienische und deutsche Potentaten in der Musikpflege um die Palme, von den Geschlechtern der Medici und Gonzaga wurde die Oper aus der Wiege gehoben, für die üppige Kunstfreude einzelner Päpste gibt die römische Oper der Barberini Zeugnis, die Musikliebe der Habsburger steigerte sich durch alle Generationen der Barockzeit, und der Glanz des Sonnenkönigs strahlte im nationalfranzösischen Musikdrama Lullys wieder. Die Oper als souveräne Theaterform wurde geradezu zum Mittelpunkt der repräsentativen Etikette jeglicher staatlichen Einheit, ob groß oder klein, das gesprochene Theater fristete daneben mit geringen Ausnahmen ein kümmerliches Dasein. Selbst die freien Handelsstädte



8. Des Kastraten Senesino Empfang in England.

stehen in Operndingen hinter den Hofhaltungen nicht zurück (Venedig, Hamburg).

Die Oper war das große Erlebnis der Welt à la Mode, aber auch in Kammer- und Kirchenmusik ist der Hofdienst die maßgebende Stelle. Der Hofmusikus war zwar eingeschachtelt in die nicht immer wohlwollende Systematik des jeweiligen Hofstatus, aber er fühlte sich in seiner „Wirklichkeit" den städtischen oder freien Zunftgenossen weit überlegen, die wieder untereinander in „Kunstpfeifer" und „Bierfiedler" geschichtet sind. Zeitgenössische Akten und Romane berichten gern von Zusammenstößen und „Präzedenzstreitigkeiten" solcher Art. Immerhin war die Musik jedem Begabten frei zugänglich und verhieß bei virtuosen Leistungen gewisse wirtschaftliche Sicherung, insbesondere im Gesangsfach.



9. Apollo. Aus Athanasius Kirchers „Musurgia", 1650.

Italien nahm in dieser Beziehung eine Ausnahmestellung ein, denn man verstand es ausgezeichnet, die Vormacht der italienischen Musik wirtschaftlich auszunutzen. Die Ausbildung an den Konservatorien und „Ospedali" wie bei Privatlehrern stellte sich rasch auf einen Massenbedarf im Ausland ein und zog breite Volksschichten unter lockenden Bedingungen heran. Ganz Europa wurde von italienischen Tonkünstlern überschwemmt, und diese wurden mit offenen Armen aufgenommen; besonders Deutschland bildete schon durch die politische Bindung ihren Hauptmarkt. So mancher deutsche Musiker sah sich dadurch an die Wand gedrückt, die Klagen über den fremdländischen Druck werden mit der Zeit immer lauter. „Was denn in Italien nicht taugt und das Land dort ausspeiet, das kommt zu uns gelaufen" (Fuhrmann).

Vorzüglich die Primadonnen und die Kastraten waren als anmaßend und händelsüchtig verhaßt. Gesellschaftlich hatten sie ihre besondere Reihung, im Einkommen erzielten sie ganz außerordentliche Summen; ihre Geschäfte bewegten sich dabei auf verschiedenen Linien, die in das vielmaschige Intrigenwerk des galanten Lebens der großen Welt fest verschlungen waren. Von den Sängerinnen sagte Papst Clemens XI. ganz unverblümt, man wisse wohl, daß eine Schönheit, die auf dem Theater singen und dennoch ihre Keuschheit bewahren wolle, sich so verhalte, als wenn sie sich vorstelle, in den Tiber springen zu können, ohne die Füße zu benetzen. Die vom Boden der Wirklichkeit in die Höhen einer völligen Kunststilisierung emporschwebende italienische Oper bedurfte vorzüglich der künstlichen Höhenstimmen als eines innerlich gebundenen Hilfsmittels, und in der rücksichtslosen Beschaffung der notwendigen Vorkehrungen, deren Ausmaß sogar weit über den dringenden Bedarf hinausgegangen sein



10. Kammermusik bei der Erbhuldigung Ferdinands IV. in Wien, 1651. Hoftafel in der Ritterstube der Hofburg.
A B das Kaiserpaar, Ferdinand III. und Eleonore, C König Ferdinand IV., D der Truchseß, G der Mundschenk, N die kaiserliche Musica.

soll, äußert sich der grausame Charakter der an Gegensätzen reichen Zeit, nicht minder als etwa in den an der Tagesordnung befindlichen Hexen- und Ketzergerichten.

Wir berühren damit die Dunkelseiten der Barockkultur, die durch die schauerlichen Eindrücke der politischen Zeitgeschichte bedingt sind. Die Dichtung hat mit einem Übermaß blutrünstiger Schilderungen, aber auch mit der Zauberwolke der Mystik darauf reagiert, die Malerei lehnt sich in realistischen Martyriumsbildern an diesen Zeitgeschmack an, für die Musik ist er sowohl in bestimmten Szenentypen der venetianischen und deutschen Oper maßgebend (Schatten-, Gräber-, Marterszenen), er schwebt aber auch über der Lyrik und über Oratorium und Sepolcro. Man denke nur an das plötzlich erscheinende Totengerippe in Cavalieris Rappresentazione, das in Harsdörfers Spiel „von der Welt Eitelkeit" wiederkehrt, und später in „Cardenio und Celinde" von A. Gryphius noch ein deutsches, rein literarisches Widerspiel erhalten hat; wandelt sich dort die Lust der Welt in wohl volkstümlicher Art zu Tod und Knochenmasse, so ist es nun die schöne Olympia, die jäh zum Skelett erstarrt und „mit Pfeil und Bogen auf Cardenio zielt".

Vornehmlich Deutschland war durch den großen Krieg eindringlich an die Vergänglichkeit der Dinge gemahnt. Die Zeitenlehre war so furchtbar, „daß einem, der sich solche etwas näher zu Gemüte führet, Singen und Klingen wohl vergehen, dagegen Heulen und Weinen besser anstehen sollte" (Tobias Michael). Man könne ja schließlich ohne Fiedeln und Pfeifen essen und trinken, auch in der Kirche oder beim Gottesdienst ohne „solch Quincolieren" andächtig sein und beten, meinte man zähneknirschend. Trotz Kriegsnot und Krankheit drang aber doch ein wundersames Tonleben aus dem zerstampften Volkskörper. War die geistige Kluft zwischen Norden und Süden noch so groß, die Tröstung der Musik wurde überall gleich wohltuend empfunden und gepflegt. Und wenn auch „die liebe Music fast in aller Welt zu Übermut, profanis, liederlichen, ja oftmals ganz schändlichen Sachen gleichsam principaliter, zum Gottesdienst aber nur accidentaliter sich brauchen lassen" mußte (T. Michael), so setzt just die deutsche geistliche Musik als „Seelenlust" beider Bekenntnisse neue Blüten an. Die deutschen Meister zeigen dabei für die Anregungen des Südens offenen Sinn, bleiben aber



11. Abraham Megerles Speculum Musico-Mortuale, das ist musikalischer Totenspiegel, Salzburg 1672.

durchaus gemäßigt, richtunggebend sind die Venetianer Errungenschaften der Gabrieli. Süddeutschland ist schon durch die Glaubensgemeinschaft eng an Italien angeschlossen, der protestantische Norden hat in der kirchlichen Überlieferung eine widerstandsfähigere Rückenstärkung, die Geistlichkeit eifert zwar vergeblich gegen die Glaubensschändung der weltlichen Tonkunst, gegen Lied, Tanz und Oper, all das gewinnt unaufhaltsam Raum, aber die Gefahr der Monodie für die Kirchenmusik wird überwunden, die auf der Choralmelodie als Tonsymbol der heiligen Schrift ruhende Motette erweist ihre lebendige Kraft über den kritischen Ansturm der neuen Ideen hinweg, während die katholische Kunst dabei das Rückgrat des gregorianischen Chorals einbüßt und der weltlichen Musik eingeschmolzen wird. Schon aus diesem innerlichen Grund könnte man vom musikgeschichtlichen Standpunkt unmöglich die Barockkultur rein als Ausfluß der kirchlichen Gegenbewegung auffassen, wie es kunstgeschichtlich versucht wurde (Weisbach). Die Gegenreformation ist musikalisch durch Palestrina und die römische Schule vertreten, deren Bemühungen im 17. Jahrhundert den Gang der Entwicklung nicht aufhalten konnten. Der beträchtliche Machteinsatz des Reformkatholizismus wirkte sich wohl auch in der Musik aus, außer in Rom insbesondere in der Jugenderziehung der Jesuiten und in ihrem Schuldrama, aber die zunehmende Verweltlichung der Tonkunst, die als Erbschaft der Renaissance ungehemmt weiter um sich griff, hat allein schon für die Kulturlage bestimmende Bedeutung.

Es muß hier auch kurz auf die Versuche eingegangen werden, die in neuerer Zeit zum Teil unter kunsthistorischem Einfluß erfolgt sind, die Zeitgrenzen des Barocks bis zur Mitte oder bis gegen den Anfang des 16. Jahrhunderts vorzuschieben. Zunächst hat Wustmann im Anschluß an Karl Lamprecht einen Vorstoß gegen den Markstein 1600 in der musikgeschichtlichen Großgliederung unternommen. Er betont als Grundtrieb des 16. Jahrhunderts die Sehnsucht der Einzelpersönlichkeit nach Freiheit, den Individualismus, verweist auf die diesbezüglichen Madrigalbestrebungen, auf die Pflege des Dramas, auf die musikalischen Zwischenglieder von Madrigalkomödie und Motettenpassion, auf die Vorversuche zur Monodie und die Vorläufer der Generalbaßpraxis. „Alles war bereit, das neue, bewußt künstlerische Solo zu empfangen.“ Die Weltanschauung spitzt sich dann um 1750 zum Subjektivismus zu. Noch weiter werden die Grenzpfähle von Wellesz ausgesteckt, der auf der kunstgeschichtlichen Neuwertung des Barockstils aufbaut. Die Renaissance wird als allgemein (nicht bloß musikgeschichtlich) überschätzte Übergangszeit gekennzeichnet und von den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts der Beginn der neuen, schöpferisch reichen Barockepoche gerechnet. Als Haupttriebkraft der musikalischen Entwicklung ist „die einer immanenten Logik unterworfene Anwendung der Harmonie“ bezeichnet; diese zeige sich im Auftreten von Tonformen, die aus der frei treibenden Kraft der Harmonie entstanden, ledig des Worts, rein zur instrumentalen Aus-

führung bestimmt, überhaupt im Vordringen der weltlichen Musik, dann aber auch in der durch Willaert geschaffenen doppelchörigen Schreibweise mit ihren gleichsam malerischen Stimmungswerten und in der wachsenden Pflege harmonischer Möglichkeiten und dem stärkeren Gebrauch der Chromatik. Aus der harmonischen Grundrichtung ergebe sich die wesentliche Berufung zur Aufgabe, größere Formen zu schaffen, die logisch gegliedert sind.

All das Erwähnte kann bei gerechter Würdigung der Gesamtlage doch wohl nicht als vollgültiger Wechsel der seelischen Grundlage angesehen werden, es betrifft zwar wichtige Einzelerscheinungen, die aber aus einer so gestaltenreichen Übergangszeit herausgegriffen sind, wie sie das Cinquecento darstellt; es ist nicht zu übersehen, daß die Fülle neuer geistiger und technischer Probleme durchaus neben der breiten Masse des Überlieferten zu stehen kommt. Tatsache ist, daß die geistliche Musik und ihre Hauptformen Messe und Motette in altgewohnten Geleisen weiter herrschen und daß die Vokalmusik ältere Ansätze ausbildet, während die Wurzeln des harmonischen Stils auch über die gefaßten Grenzlinien wieder hinaus zurückgreifen, was übrigens auch für die Tokkata zutrifft (Leo Schrade, Ein Beitrag zur Geschichte der Tokkata, ZfMw. VIII, S. 610ff.). Unverkennbar sind die Verwandtschaftsbeziehungen einzelner Entwicklungsreihen vom 16. zum 17. Jahrhundert hinüber, dazu gehören auch die Bemühungen um volkstümliche Musikstilisierung, um Würdigung des Dichterworts, und um Verstärkung des Ausdrucksgehalts; aber das sind nur Vorbereitungen auf den Durchbruch der monodischen Welle mit ihrer Erhebung der Einzelstimme zum vollen Ausgleich mit dem Textempfinden, und die Ausbildung des Virtuosentums betraf den großen Lagenwechsel, der die Musik sozusagen vom Buch zum Bühnen- und Konzertpodium geleitete. Die Stilscheidung ist in diesem Falle eindeutig und es geht nicht an, wegen einzelner Nebenstriche die Hauptlinien zu verlieren.

Engen Zusammenhang mit dem Wechsel der Anschauungen in der Kunstgeschichte, in der die Barockkunst neu entdeckt und gewertet werden mußte, hält eine Studie von K. Sachs über „Barockmusik“, die seine zuvor schon gewiesenen „kunstgeschichtlichen Wege zur Musikwissenschaft“ (AfMw. I) weiterverfolgt und H. Wölfflins „kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ auf die musikgeschichtliche Betrachtung zurechtzupassen sucht. Um die Anschauung zu beweisen, „daß in der Tat die einzelnen Künste in nichts unterschieden sind, als in den Wegen, auf denen sie den Genießenden erreichen, daß sie aber in ihrer Ausprägung und ihren Entwicklungsstufen zur Einheit zusammenfallen“, sind die fünf Begriffspaare Wölfflins, die den Gegensatz zwischen Renaissance und Barock veranschaulichen sollen, auf die Musikgeschichte übertragen, und „die vollkommene Eignung dieses unverändert übernommenen Rahmens soll zeigen, daß der Musikstil des Barock bis in alle Einzelheiten mit dem bildnerischen Stil der Zeit zusammenfällt“. Das gelingt nicht ohne Gewaltsamkeiten und an Hand von allzuviel Kleinzügen, doch sind die Ergebnisse einer weitergefaßten Betrachtung in mancher Beziehung lehrreich, ja überraschend, so daß eine Besprechung des Wichtigsten hier am Platze ist.

1. Linear ist die Renaissance, malerisch das Barock. Diese Polarität wird vielfach in der Literatur durch die Gegenwerte Plastisch-Malerisch ersetzt. Während nun auch offensichtlich einer „Entthronung der Linie“ in der Malerei des 17. Jahrhunderts die Befestigung der melodischen Linie in der Monodie gegenübersteht und höchstens eine Entthronung der Plastik in gewissem Sinne zugestanden werden kann, wird die Homophonie des 17. Jahrhunderts „als Gegenwirkung italienischen Klarheitstriebes und italienischer Sinnenfreude gegen die kontrapunktischen Formen der Niederländer in ihrer Richtung zur Auflösung der Linienstarrheit, zur Zersetzung des harten Strichs, zur Auflösung des festen Umrisses“ gefaßt. Diese Deutung ist nicht zwingend, sie würde ebensogut, oder besser auf die volkstümliche Lyrik der Frottolen, Villanellen, Strambotti passen, die zeitlich gar nicht in Frage kommt. Hingegen liegt im Kunstwillen der monodischen Musikgestaltung unter dem Hochdruck der textlichen Gefühlswerte gewiß eine vom Konstruktiven abliegende, dem Malerischen zugewandte Ausdrucksweise, zumal sie in Einzelheiten an die poetisierende und tonmalerische Haltung des Madrigals eng angeschlossen ist. Eine gewisse äußerliche Gebundenheit an Wortmalerei bleibt ja der Barockmusik ständig eigen. Durch die Schwere der Baßführung wird zugleich im Anfangsstadium der Zug ins Unbegrenzte versinnbildlicht, auch ließe sich die Ausdrucksdissonanz als malerische Wirkung auslegen. Naheliegend ist aber andererseits wieder der Gedanke an die Venetianer Mehrchörigkeit und deren schon oben gestreifte klanglich-malerische Natur und die kunstrechte Verteilung von Licht und Schatten. Auch das Echo, von Sachs nicht übergangen, stammt aus der Chormusik. „Die Barockmaler sehen in Massen“ (Wölfflin), dieser Satz gilt natürlich für wichtige Teile der Barockmusik vorzüglich.

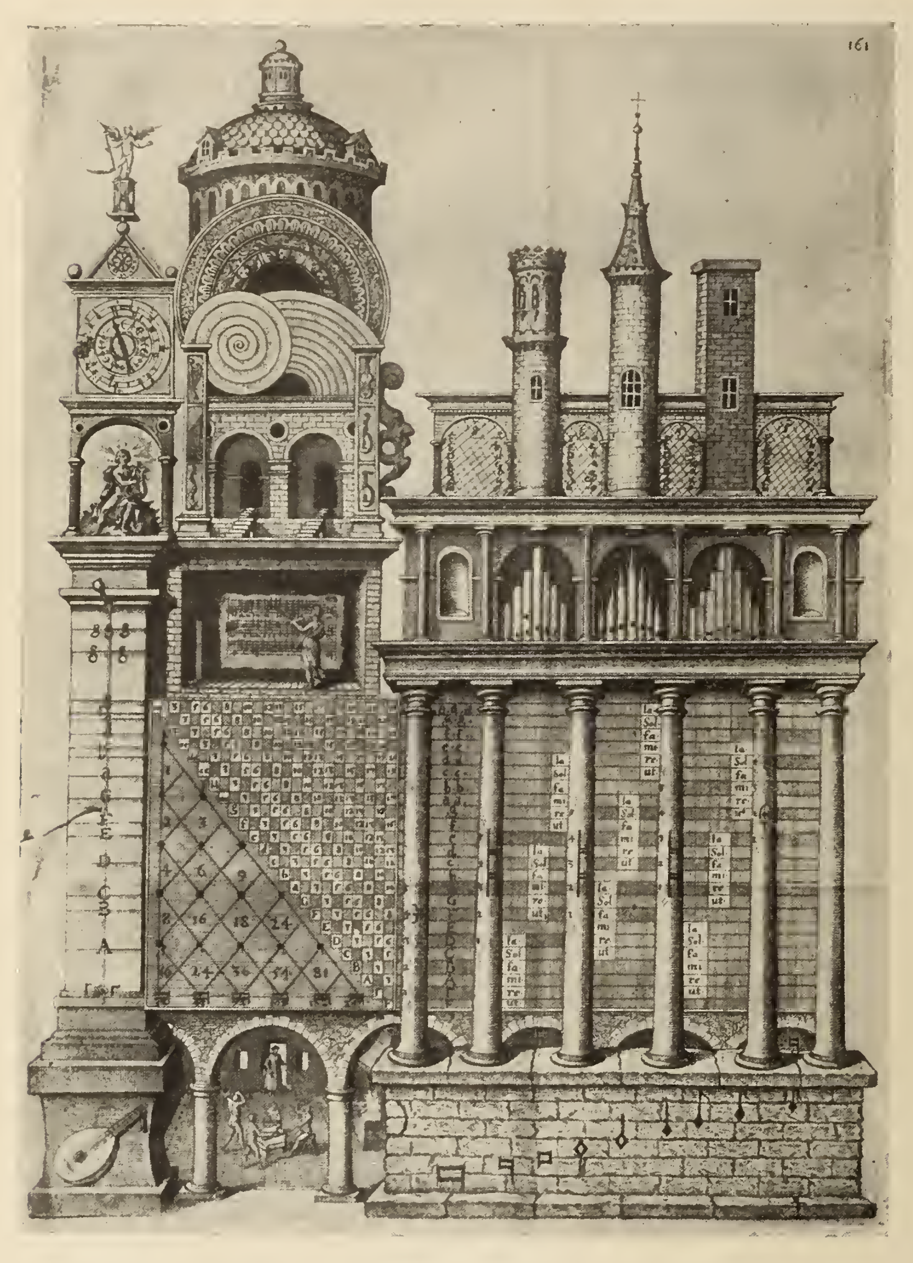
2. Flächen- und Tiefenwirkungen. Dem entspricht in der Musik die Ausbildung der modernen Harmonik gegenüber der kontrapunktischen Stimmschichtung. Man hat aber von seiten der Kunstgeschichte (H. Voß) auf eine Analogie aufmerksam gemacht, die dieses Verhältnis auch für das eben besprochene erste Kategorienpaar in Anspruch nimmt. Die horizontale Auffassung der Musik sei gleichzusetzen der malerischen Gestaltung. „Das Charakteristikum des Malerischen ist ebenfalls die harmonische Vereinheitlichung der einzelnen Farbtöne zu einem einheitlichen Akkord und die Zusammenfassung des Linearen zu einer in tonigen Übergängen abgestuften Helldunkelheit." Man war sich schon im 16. Jahrhundert dieser Verwandtschaft voll bewußt, so sagt Armenini über die Gesetze der Farbengebung: „una bella varietà di colori accordata rende agli occhi quello, che alle orecchie suol fare una accordata musica, quando le voci gravi corrispondono alle acute, e le mezzane accordate risuonano; sicche di tale diversità si fà una sonora e quasi una maravigliosa unione di misure"; Federico Barocci wieder pflegte sich auszudrücken, wenn er mit dem malerischen Abwägen eines Gemäldes beschäftigt war: „stò accordando questa musica". Auch der Dichter Harsdörfer zielt mit den Vergleichen „Die Reimekunst ist ein Gemälde, das Gemälde eine ebenstimmende Musik, und diese gleichsam eine beseelte Reimekunst" (Poetischer Trichter III) auf diese nahen Beziehungen hin. Sollte man aber nicht beim Kontrapunkt überhaupt eher Tiefenwirkungen erkennen als im geringstimmigen Satz?



12. Frontispiz zu Harsdörfers „Gesprächsspielen" VII. Teil. Nürnberg 1647.

3. Geschlossene und offene Form. Sachs verweist auf Detail, so die verschiedene Art des Stimmführungsansatzes, den auftaktigen Stimmbeginn. Die Vermeidung des Allzudurchsichtigen ist aber doch wohl zunächst Sache des Kontrapunkts. Für die Formöffnung wäre vielleicht eher zu verwerten die Loslösung vom cantus firmus, die Neigung zur großen und zur zyklichen Form, oder im einzelnen der asketische Rezitativstil und der Stile narrativo. Die Musiker der Barockzeit sind sichtlich erfüllt von der Sucht nach dem Außergewöhnlichen („Stravagante"), das Sprengen der alten Formen, die Formerneuerung ist durch die Monodie belegt, dem Redeschwulst der Barockdichtung steht später bei zunehmender Neigung zum Brillanten eine ins Breite zielende Monumentalkunst gegenüber, die aber durchaus formbeherrscht bleibt (im Gegensatz zur Poesie), in der Oper z. B. wird die breit geöffnete Form geradezu übertrieben gleichmäßig ausgerichtet. Die Neigung zur geschlossenen Form erscheint im ganzen in der Barockmusik eine strengere als zuvor im „unergründlichen melodischen Fluten" der A-Capella Periode. In Widerspruch mit Wölfflins Kennzeichnung befindet sich übrigens unleugbar die Theaterarchitektur, deren Bühnenbilder erst nach 1700 vom Grundsatz strengster Symmetrie ablassen, während nach Wölfflin die Diagonale Hauptrichtung des Barocks ist und Nichtsymmetrie ihr Grundsatz. Der szenische Tanzstil wahrt gar die goldene Regel des symmetrischen Schönheitsideals bis in die Aufklärungszeit hinüber. Für die Musik ist in der Modeform der Da-Capo-Arie eine entsprechende tektonische Spannung gegeben.

4. Aus Vielheitlichem wird Einheitliches. Ohne Sachs beistimmen zu können, daß das Orchester des 17. Jahrhunderts unklarer sei als das des 16., dessen Zusammensetzung durch die Freiheit der Verteilung gekennzeichnet ist, wird man doch ohne weiteres sich dahin einigen, daß im 17. Jahrhundert durch die venetianische Einschränkung auf den Streicherkörper eine wesentliche Vereinheitlichung zu verzeichnen ist. Vereinheitlichende Absichten sind auch in den thematischen Bindungen, bzw. Satzwiederholungen der zyklischen Formen zu erkennen, ebenso in der Variationstechnik, die den Zeitraum weitgehend beherrscht,



13. Templum Musicae.
Phantastische Darstellung eines Tempels der Musik aus Robert Fluds Historia utriusque cosmi, 1617.

sie greifen in die Operngeschichte über, wo in den Refrainchören der Florentiner, in Monteverdis Leitgedanken, Lullys Szenengliederung und anderem mehr straffere Zusammenfassung verfließender Linien erstrebt wird. Sachs bringt hier die Da-Capo-Arie heran, die wir im vorigen Gedankenkreis in abweichendem Sinn berühren mußten, es ist auch zu bedenken, daß das Strophenlied lange die barocke Hauptform war, auch nach Sachs „der denkbar schärfste Gegensatz zur Da-Capo-Arie". Der einigende Zug der Barockmusik läßt sich indes gut beleuchten durch das Hervorwachsen der einthematigen Fuge aus dem gliederreichen Ricercar, durch die eindämmende Entwicklung von Kanzone und Kantate und in der Operngeschichte durch die bekannte Formerstarrung zur schematischen Arienfolge gleicher Glieder, wobei die Vereinheitlichung bis zur künstlichen Gleichmacherei etwa des französischen Gartenbaus gediehen ist.

5. Das letzte Kriterium ordnet gegeneinander die absolute Klarheit des Gegenständlichen und die relative Klarheit. Verläßliche Zeugen einer gesteigerten Stillockerung und verschleiernder Tendenzen stellt der Geschmack am Rubato und an harmonischen Würzungen, besonders an freien Dissonanzen und an Trugschlußkadenzen. Das Tempo rubato (darüber Luc. Kamienski, AfMw. I, S. 108) hängt sowohl mit dem Aufblühn der Gesangskultur, als auch mit dem Instrumentalvirtuosentum zusammen. Nun hat aber das ganze vor 1600 sich erhebende Passeggierwesen deutlich verschleiernden Sinn, dieser verschnörkelnde Aufputz entspringt der Freude am Dekorativen, wie sie die Zeit erfüllt. Andererseits ist es klar, daß die reiche Chromatik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie auch Monteverdis freie Dissonanztechnik auf die Zeitgenossen undurchsichtig und unklar gewirkt haben muß. Der Kanonikus Artusi hat es scharf



Gesellschaftstanz bei der Geburtstagsfeier des Prinzen Wilhelm III. von Oranien, des Statthalters der Niederlande. Kupferstich von Daniel Marot.

Das Fest wurde von der Prinzessin Maria von Oranien, der Tochter König Jacobs II. von England, im Haag, Dezember 1686, veranstaltet. Im Vordergrund das Orchester.



genug ausgesprochen. Die Trübung der klaren herkömmlichen Dissonanzbehandlung ist denn auch ein Hauptmerkmal der Barockkunst.

Es zeigt sich, daß bei diesen nur vergleichsweise faßbaren Erscheinungen die Auslegung breiten Spielraum hat. Wenn also die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte ihrer Zeit betrachtet wird (darüber K. Sachs AfMw. VI. 1924, S. 255ff.), so kann man die Ausdrucksgleichheit der Künste wohl schwerlich systematisch aufzeigen. Da aber die musikalische Wasserscheide im Barock eindeutig feststeht, so ist es andererseits von Bedeutung, wenn auch die kunstgeschichtliche Gliederung zu entsprechenden Ergebnissen gelangt, wie es etwa H. Voß versucht, der zugleich landschaftliche Sonderbestimmungen heranzieht, die allgemein gelten (Rom—Venedig—Florenz). Hingegen ist in der Verteilung der Kunstäußerung im Völkerleben die Beobachtung schlagend, daß bei Steigerung der Augenkünste die Musik verkümmert und umgekehrt. Diese Stellvertretung der Künste wird bei den Niederländern sinnfällig, wo die Tonkunst verstummt, wie die barocke Malerei ihren höchsten Glanz aufbietet. In Italien und Deutschland entzieht die Musik den Künsten des Auges allmählich den Nährboden, so daß diese die frühere Macht und Fülle nicht wieder erreichen; einzelne Höhenzüge wie in der Architektur können dieses allgemeine Gesetz nicht entkräften.

Zu der innerlichen Sammlung, die in der führenden Stellung der Musik gegeben ist, gehört endlich eng auch die große Vorliebe der Zeit für mathematische und astronomische Spekulation, deren Walten mit den späteren kontrapunktischen Neigungen gleichläuft. Ist doch die Erklärung der Musik als unbewußte mathematische Seelentätigkeit (exercitium nescientis se numerare animi, sagt Leibniz) echteste barocke Gedankenwelt.

SCHRIFTTUM.

August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik Bd. 4, Leipzig 1878. Neubearb. in 3. Aufl. v. Hugo Leichtentritt, Leipzig 1909. — Herbert Cysarz, Vom Geiste des deutschen Literaturbarocks. D. Vj. f. Lwiss. u. Geistesg. I. 1923, S. 243ff. — Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924. — Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. 3. Bd., 2. T., Leipzig 1926. — Hieronymus Delphinus, Eunuchi conjugium oder die Capauner Hochzeit. Halle 1685, 1697, Jena 1730, 1737. — Franz Haböck, Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Stuttgart 1927. — Karl Horst, Barockprobleme, München 1912. — Artur Hübscher, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Euphorion, Bd. 24, 1. 1922, S. 527ff. — Johann Kuhnau, Der musikalische Quack-Salber, Dresden 1700. Hg. in den d. Literaturdenkmalen (A. Sauer), Neue Folge Nr. 33/36 v. Kurt Benndorf, Leipzig 1900. — C. Lemcke, Von Opitz bis Klopstock, Leipzig 1871. — Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, 2. Bd., 1. Halbbd. Stuttgart 1923. — Die Zeitgrenzen des mus. Barock. ZfMw. IV, S. 253. — Josef Nadler, Literatur der deutschen Stämme und Landschaften, I. Bd., 2. Aufl., Regensburg 1923. 5. Buch. Barock. — Wilh. Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgesch. Europas, Berlin 1926. — Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908. — Kurt Sachs, Barockmusik, JP. XXVI, 1920. — August Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897. — Fritz Strich, Der lyrische Stil des 17. J., Abh. z. d. Litg. f. Muncker dargebr., München 1916. — Hermann Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920. — Egon Wellesz, Renaissance und Barock, ZfMw. XI, S.37ff., wiederh. in ZfAsth. XIII, S. 56. — Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888. — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915. — Rudolf Wustmann, Individualismus als musikgeschichtlicher Begriff, Studium Lipsiense, Ehrengabe f. Karl Lamprecht, Leipzig 1909.

ANTEIL DER NATIONEN.

Der reiche niederländische Boden war rasch eingetrocknet; sein letztes Vermächtnis konnte er durch Sweelinck an Norddeutschland weitergeben. Auch in der ausübenden Kunst verschwinden die flämischen und belgischen Namen, die brabantischen Falsettisten machen welschen Kastraten Platz und die italienische Instrumentalmusik dringt sieghaft in Europa vor. Ein neues Weltbürgertum entsteht durch die Anerkennung der Tatsache, daß die Italiener „im Reiche der Musik die Oberherrschaft in der Welt führen und daß sie sie mit einer despotischen Gewalt zu führen berechtigt sind" (Raguenet). Denn die Musik war



14. Das musikalische Reich. Humoristisch-satirische Landkarte aus Joh. Bährs Bellum musicum 1701. Im Lande des doppelten Kontrapunktes liegt der Fugenwald, im Land der Figuralmusik: St. Caecilia, Orgelberg, Baßdorf usw., im Land der Musikfeinde: Unverständingen, Verachtungshafen, Flegelskirch u. ä. Orte.

in Italien „eine gar zu gewöhnliche Sache. Man singet daselbst von der Wiege an; man singet täglich und allenthalben".

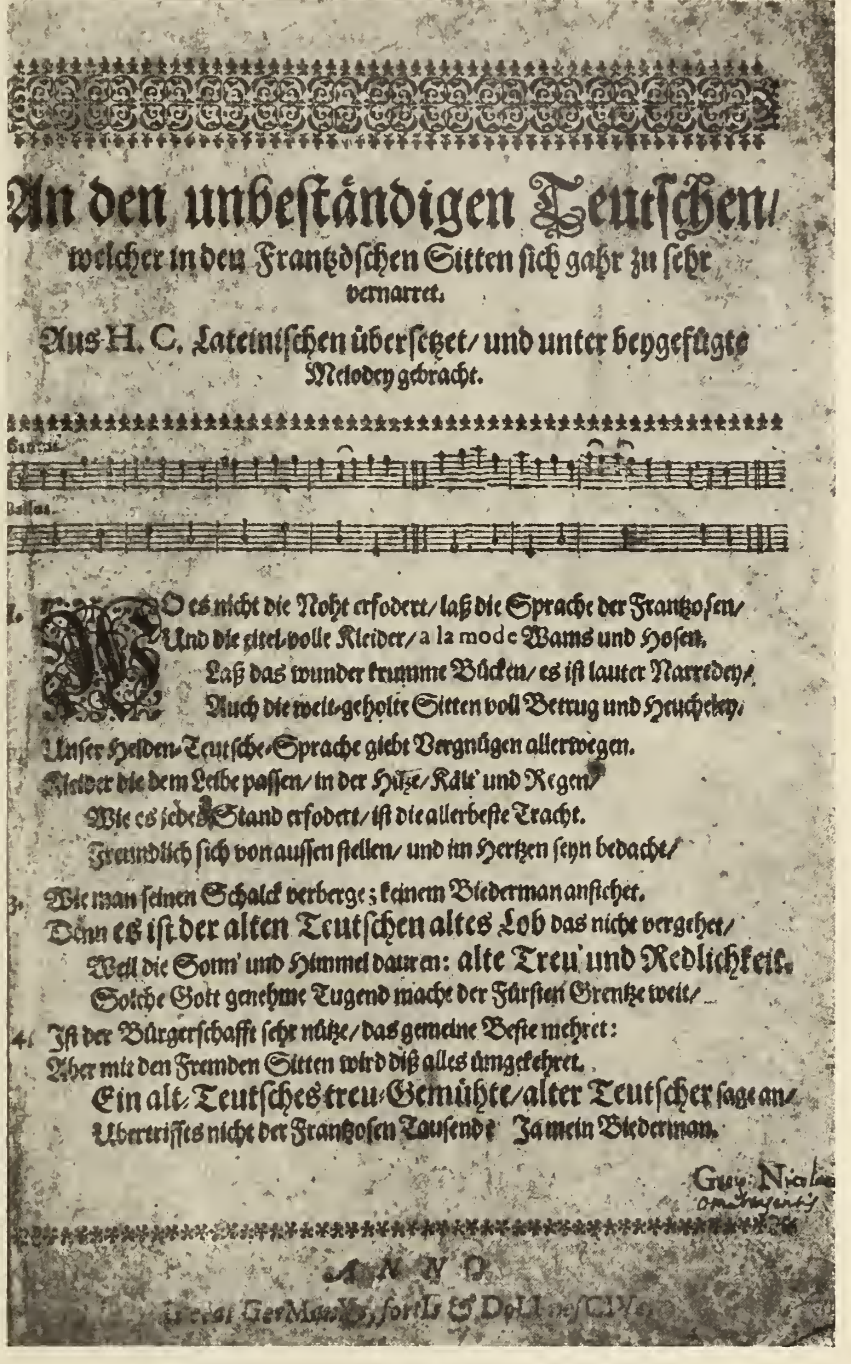
Der erstaunliche Überfluß an starken schöpferischen Begabungen beschränkte sich dabei zunächst auf Oberitalien, während der Süden erst später zur Blüte gelangte.

Daß Deutschland in erster Linie von der italienischen Musik überschwemmt wurde, ist schon gestreift worden, ebenso, wie groß die „törichte Zunft" derjenigen war, welche meinten, „ein Komponist oder andrer Musikus, der nicht Italien gesehen, sei ein alberner Gritzkopf, und es könne hingegen die welsche Luft die Leute von den vollkommensten Wissenschaften, wie etwa der Wind in einer gewissen Landschaft in Lusitania die Pferde schwanger machen" (Kuhnau). Später mußten wieder Flugblätter gerichtet werden „an den unbeständigen Teutschen, welcher in die französischen Sitten sich gar zu sehr vernarret".

Weit spröder zeigten sich der südländischen Musik gegenüber Frankreich und England. Die ablehnende Haltung des französischen Geschmacks entbehrte sogar der Stütze eigenen kraftvollen Künstlerbluts, das grand siècle der Franzosen stand der Ästhetik des Barocks überhaupt kühl gegenüber, es sammelte sich aber zur Hochpflege des Worts im gesprochenen Drama. Diesem nacheifernd stellte dann der Florentiner Lully die große musikalische Theaterform vor den Hof des Sonnenkönigs, die sich vom gleichzeitigen italienischen Opernstil bewußt entfernte. Während sich die italienische Musik mit großer Lebhaftigkeit weiterbildete, wahrte man in Frankreich Lullys Überlieferung mit ebensolcher Zähigkeit, so daß die Musikauffassung der beiden Nachbarländer in scharfen Gegensatz geriet. War Frankreichs Teilnahme an der Barockbewegung an sich eine eng begrenzte, so hat es insbesondere in der Musik den italienischen Einfluß rein volkspersönlich umgeformt — und dann geleugnet. Gegen-

über dem üppigen Kräfteaufgebot jenseits der Grenzen muß der musikalische Einsatz Frankreichs ärmlich, dürftig genannt werden, selbst die eigenen Landsleute wiesen mit Bedauern darauf hin; in Italien gebe es zehnmal mehr Musikstudierende, in Paris sei es schwer, erste Gesangskräfte zu ersetzen, während sich in Italien der Nachwuchs dränge u. a. m.

So treten denn in Frankreich begeisterte Lobredner der welschen Tonkunst auf, mit denen sogleich Anhänger des nationalen Geschmacks abrechnen, das erste streithafte Ästhetenpaar dieser Art ist der Abt Franz Raguenet (für die italienische Partei) und Herr Jean Laurent Le Cerf de la Viéville de Fresneuse (auf Seite der französischen Musik). Wenn sich die Zeitgenossen außerhalb Frankreichs auch ziemlich darüber einig waren, daß sie „gern einen Franzosen über die Musik reden, aber lieber eine italienische Musik hörten", so machte doch der allgemeine Widerstand gegen das Musikevangelium



An den unbeständigen Teutschen/ welcher in den Frantzöschen Sitten sich gahr zu sehr vernarret.

Aus H. C. Lateinischen übersetzet/ und unter beygefügte Melodey gebracht.

1. WO es nicht die Noht erfodert/ laß die Sprache der Frantzosen/
Und die eitel-volle Kleider/ a la mode Wams und Hosen.
Laß das wunder krumme Bücken/ es ist lauter Narredey/
Auch die weit-geholte Sitten voll Betrug und Heucheley.

2. Unser Helden-Teutsche-Sprache giebt Vergnügen allerwegen.
Kleider die dem Leibe passen/ in der Hitze/ Kält' und Regen/
Wie es jedes Stand erfodert/ ist die allerbeste Tracht.
Freundlich sich von aussen stellen/ und im Hertzen seyn bedacht/

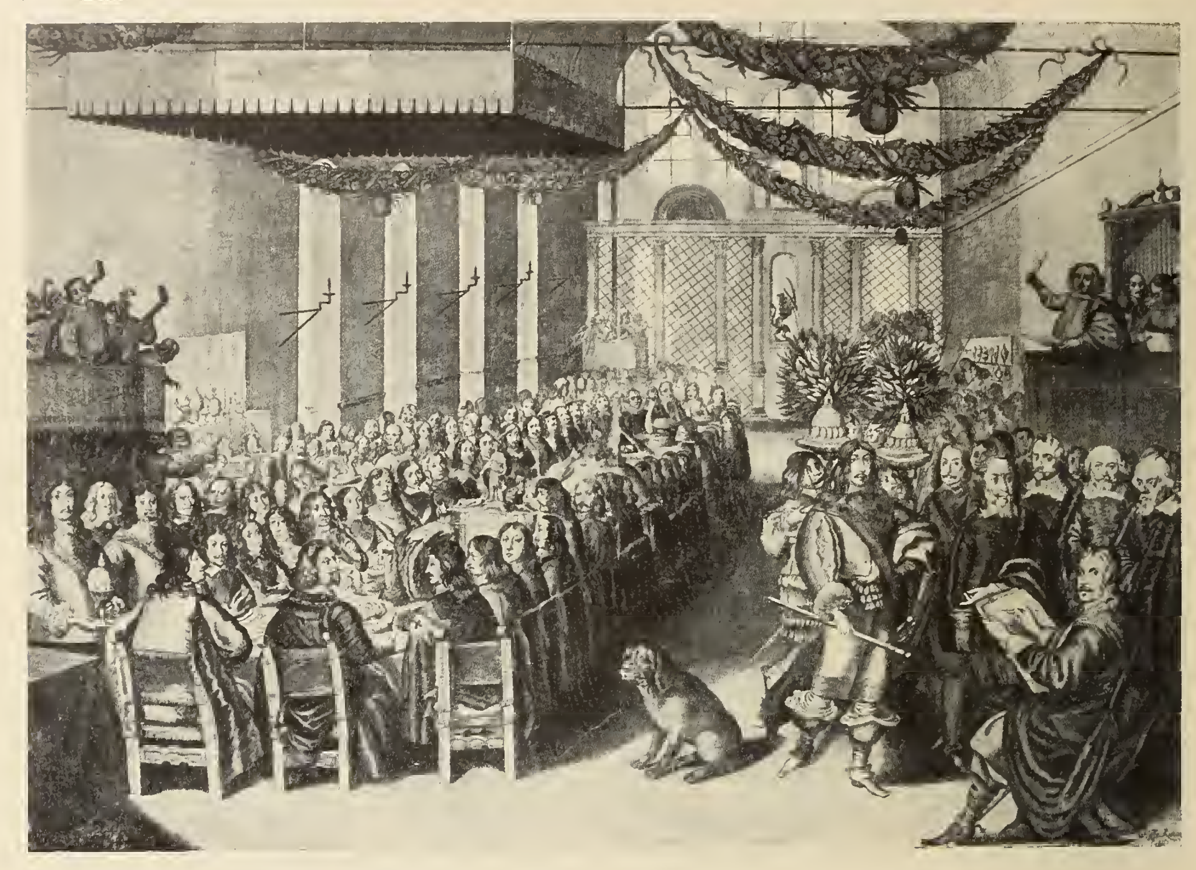
3. Wie man seinen Schalck verberge; keinem Biederman ansteht.
Denn es ist der alten Teutschen altes Lob das nicht vergehet/
Weil die Sonn' und Himmel dauren: alte Treu' und Redlichkeit.
Solche Gott genehme Tugend macht der Fürsten Grentze weit/

4. Ist der Bürgerschafft sehr nütze/ das gemeine Beste mehret:
Aber mit den Fremden Sitten wird diß alles ümgekehret.
Ein alt-Teutsches treu-Gemühte/ alter Teutscher sage an/
Ubertriffts nicht der Frantzosen Tausende? Ja mein Biederman.

ANNO

15. Flugblatt an den unbeständigen Deutschen, 1656.
Ein satirisches Gedicht mit Melodie gegen französische Sitte und Mode.

Italiens starken Eindruck, zugleich gingen von der dramatischen Auffassung Lullys, von seinem Orchestersatz und von seiner Orchesterzucht willkommene Anregungen in die Welt. Auch hier war wieder Deutschland voll empfangsbereit.



16. Das Nürnberger Friedensmahl. Stich von Wolfgang Kilian nach Joach. Sandrart 1650.
Als Vorwurf diente dem Maler wohl das von Gottlieb Staden geleitete Musikfest beim Bankett im Rathaus vom 25. IX. 1649 (vgl. SIMG VII, S. 111).

Während also Italien das Mutterland der neuen Musikströmungen war und von bedeutenden Tonkünstlern überfloß, wurde in Frankreich ein großer Meister als ein Phönix betrachtet, ein ganzes Jahrhundert gehörte dazu, ihm den kargen Sockel aufzubauen. Ähnlich standen die Dinge in England. Schwache italienische Einwirkung, treue Pflege heimischer Überlieferungen, auch über schwere politische Erlebnisse hinweg, und endlich am Ende des Jahrhunderts Zusammenfassung und Verklärung der heimatbewußten Bestrebungen in einem Großmeister (Purcell). Als dann die italienische Flut über dem Inselreich zusammenschlug, die auch der beißende Spott eines Addison nicht zu bannen vermochte, brachte sie den Deutschen Händel mit sich, der aus der Berührung mit der englischen Musikkultur neue Kraft schöpfte.

Deutschland lag inmitten der verschiedenen nationalen Richtungen, unter rauher und ungeschlachter Luft (Opitz), durch politisches Unglück ein „Reich ohne Nation", im Herzen gespalten von der blutigen Grenzlinie der Glaubensteilung. Wie sich aber just aus diesem zerrissenen Deutschland der Gedanke eines strahlenden Idealismus losringen konnte, der zwar zur Verkündigung die Muttersprache verschmähte, der aber doch wieder den Traum einer Weltsprache auf musikalischer Grundlage zu ahnen wußte (Leibniz), so schwang sich auch die deutsche Musik leuchtend auf. Wo die Fürsten spanisches Zeremoniell und italienische Hofsprache pflegten, wo die deutsche Sprache von geistigen Führern der Nation hintangestellt

wurde, da kann die Gefolgschaft, die deutsche Musiker welschen Texten leisteten, nicht weiter verwundern. Aber Deutschland war es beschieden, sowohl im Rahmen und im Gewand italienischer Weltbürgerschaft, als auch auf eigenen, schlichten Wegen die restlose Erfüllung des musikalischen Ideengehaltes der Barockzeit zu verwirklichen.

War es der italienischen Musik grundzügig um den sinnlichen Eindruck zu tun, während die französische auf verstandesmäßige Zurückhaltung abgedämpft war, die englische wieder den Kräften der Phantasie die Zügel lockerte, die deutsche Tonkunst rang um die Herrschaft über die ganze Menschenseele, sie baute zielbewußt auf innerliche Werte von solchen Dimensionen hin, daß es dann war, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte" (Goethe über Bach).

DIE ÜBERWINDUNG DER MUSIKALISCHEN RENAISSANCE. (DER MONODISCHE UND KONZERTIERENDE STIL.)

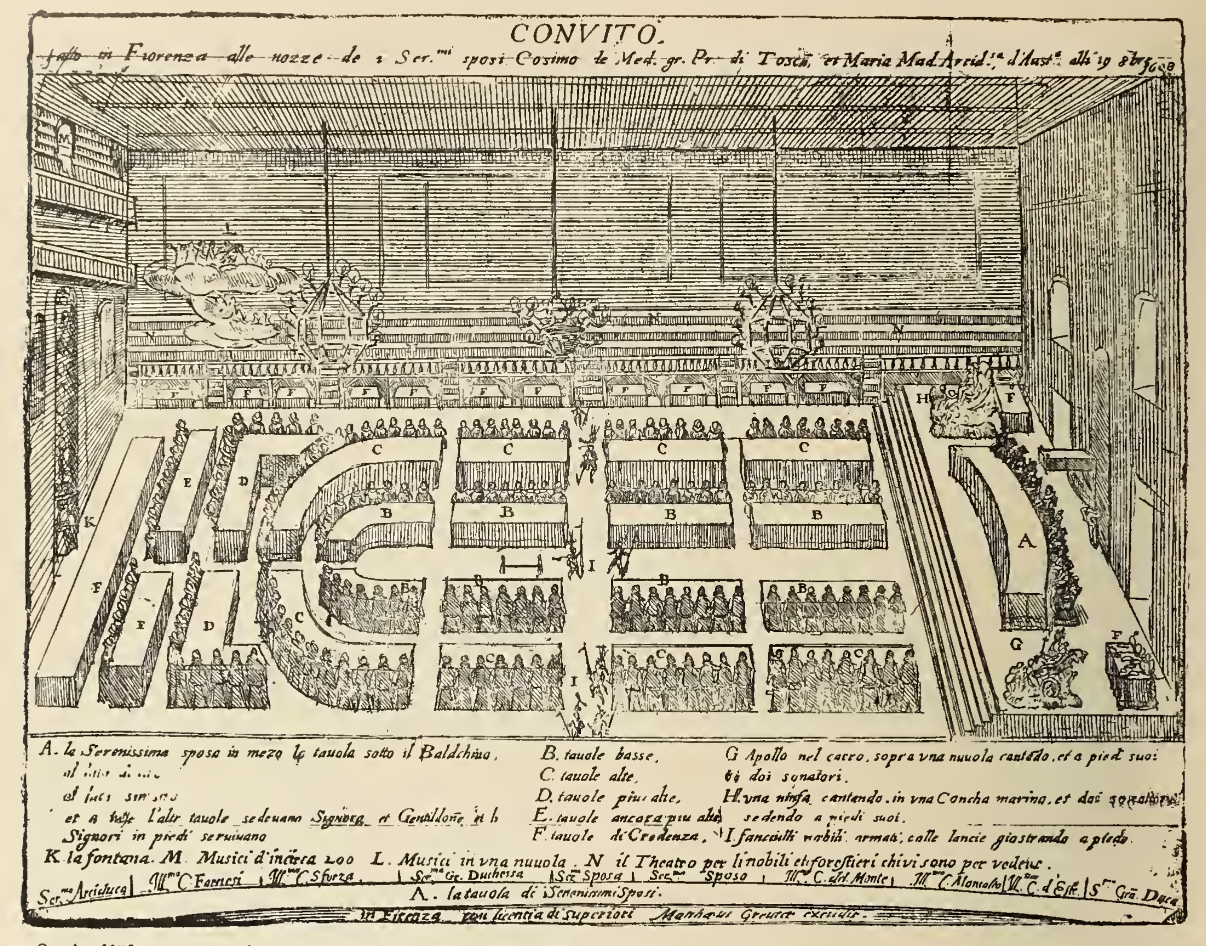
A. ITALIEN.

Der Fenstersturz des polyphonen Vokalstils, der sich im Schatten der Florentiner platonischen Akademie, also im Anschluß an die gewaltige neuplatonische Renaissancebewegung vollzogen hat, geschah unter dem gleichen Leitgedanken, mit dem Monteverdi seine sogenannte „Seconda prattica" der Kompositionstechnik verteidigte (Scherzi musicali 1607): „L'orazione sia padrona dell' armonia e non serva". Ebenso verlangt Graf Bardi in seinem Meisterbrief für Caccini unter Berufung auf Plato, daß der Gesang dem Dichtervers folgsam nachgehen und ihn mit der Stimme süß verschmelzen müsse. Es fallen geradezu die Vergleiche Diener und Herr, Kind und Vater. Der bisherige Zustand der Musik wird als schwere Krankheit empfunden, als Dunkelheit, in die erst neues Licht zu bringen sei, und erste Bedingung wäre, den Text nicht zu zerstören, wie das bislang gang und gäbe sei, „zu Qual und Tod der verstoßenen Musik." Als höhere Stufe der Entwicklung schwebt dann die Ausbildung einer anderen Eigenschaft der Tonkunst vor, die in der „secchezza" der Florentiner Kunstauffassung allerdings vergeblich gesucht wird, die „dolcezza della musica", deren Lob bei Bardi keine bloße Phrase ist.



17. Pythischer Drache des dritten Florentiner Intermediums von 1589. (Nach einer aquarellierten Federzeichnung von Bernardo Buontalenti in der Florentiner Palatina.)

Dieser Gedankengang wirkte zündend, der Widerstand gegen die „Zerfetzung der Poesie" (Caccini) führte zur Umwälzung der Gesangskomposition, zu einem neuen aus dem Geiste der Poesie schöpfenden Einzelgesangsstil, der sich neue technische Grundlagen schuf und durch die bühnenmäßige Anwendung in großem Maße erformt wurde. Er baut allerdings ältere Anschauungen aus, wie auch sowohl die monodische Technik, wie die der Generalbaßbegleitung an ältere Entwicklungsreihen anknüpfen.



18. Aufführung zweier „Mascheraten" von Ottavio Rinuccini (G. H.) und eines Fußturniers (I) beim Gastmahl der Hochzeit Cosimos von Medici mit Maria Magdalena von Österreich. Florenz, 19. Oktober 1608. Nach einem Stich von Matthäus Greuter aus Straßburg.

G = Apollo mit zwei Instrumentisten. H = Nymphe mit zwei Instrumentisten. M (links oben) = etwa 100 Musiker. L = Musiker in einer Wolke.

Das Selbstbegleiten der Sänger auf Laute und Viola war seit Troubadour- und Minnesang im gesellschaftlichen Kunstleben nicht erstorben. Überreste davon sind in spanischen Romanzen greifbar, die Morphy mitteilt (Les luthinistes espagnoles, Leipzig 1902), und B. Castigliones Cortigiano (Florenz 1528) hebt ausdrücklich das „cantar alla viola" als eine der erlesensten Kunstgepflogenheiten der Renaissancekultur hervor, von der er überdies den Vortrag des „cantare alla viola per recitar" als besondere Feinheit scheidet, wodurch dem Text „eine geradezu wunderbare Schönheit und Wirksamkeit verliehen werde". Wenn Castiglione ferner vom Sologesang zu einem Violenensemble spricht, wohl mit Bezug auf die Frottole-Literatur, so bezeugt er die Technik, die Vincenzo Galileis frühen Florentiner Versuchen in seinen melodie a voce sola an Hand von Ausdruckstexten (Dante, Ugolinoklage und Lamentationen des Jeremias) nachgesagt werden. Galilei soll diese verschollenen Stücke „sopra un concerto di viole" gesungen haben. Noch Doni erschien dann die Instrumentalbegleitung im stile recitativo zu einfach, er empfahl als Ideal vierstimmigen polyphonen Violensatz!

Das Cantare alla Viola per recitar ist durch das ganze Jahrhundert in Notenbeispielen und an der Hand von Berichten zu verfolgen. Bei der dramatischen Musik jener Zeiten, in den Intermedien und Rappresentazioni sacre, war die Einlage von Liedern, die zur Laute gesungen wurden, beliebt, insbesondere beim Prologvortrag. Aus Florenz klingen Belege dieser Art zu uns herüber, so aus Corteccias Musik zu den Aurora-Intermezzi von 1539 (Apollo sù la lira, Aurora mit Gravicembalo, Silen mit Viola da gamba, Notte

19. Die Musik als Göttergeschenk. Sechstes Intermedium, Florenz 1589. Nach Filippo Suchielli aus Siena und Epifanio d'Alfiano aus dem Kloster Vallombroso O. B. 1592.

mit 4 Trombonen, s. Beisp. 1). Die Notierung ist die der gewöhnlichen Stimmbuchform, wobei in betreff der Ausführung Ganassis Anweisung über ,,il modo di sonare più parte con il violone unito con la voce'' Aufschluß gibt (1543). Aus der favola pastorale ,,Il sacrificio d'Abramo'' von Belcari, Ferrara 1554, wieder ist die Musik des Alfonso della Viola für eine Opferszene erhalten, in der der Anruf des Sacerdote einstimmig notiert ist, aber mit der Lira begleitet wurde. Die Baßstimme ist hier wie im Ballet comique de la Royne (Paris 1581) Grundlage akkordischer Improvisation. Im genannten Ballett erscheinen die Gesänge Merkurs und Jupiters sowie der Wechselgesang zwischen Glaucus und Thetis einstimmig aufgezeichnet. Aus Frankreich sind ferner Airs de cour nach Texten Ronsards zu Intermèdes à Fontainebleau gedruckt auf uns gelangt (bei Adrien le Roy 1571, s. RM, Mai 1924). Als 1585 in Vicenza der König Ödipus von Sophocles in Übersetzung Giustinianis gegeben wurde, verwendete A. Gabrielis Musik den Solovortrag.

Beispiel 1

Francesco Corteccia, „Musicha della comedia recitata al secondo conuito" gelegentlich der Hochzeit des Cosimo de Medici mit Leonora di Toleto 1539. Anfangsgesang der Aurora „a quatro voci cantata dall' aurora, et sonata con uno grave cimbolo con organetti et con varii registri"

Halbe Werte



Schlußgesang der Notte nach dem fünften Akt „a cinque voci cantata dalla notte, et sonata con quatro tromboni“



Am umfangreichsten ist die Beteiligung begleiteter Sologesänge in den Intermedien und Konzerten belegt, die zur Komödie Bargaglis La Pellegrina 1589 in Florenz aufgeführt und 1591 durch Cristofano Malvezzi bei Vincenti in Venedig, dem späteren Verleger Viadanas, herausgegeben wurden. Nach dem Stimmendrucke und insbesondere den Angaben im Nono sind sechs einstimmige Sologesänge zu fassen. Drei davon hat Malvezzi komponiert, je eines Ant. Archilei, Peri und Cavalieri. Die sechs Soli scheiden sich in virtuose Stücke mit kleinem Begleitkörper und in nicht virtuose mit großem Instrumentalapparat. Die drei virtuosen Stücke erscheinen im Nono in textloser Partitur, während in den betreffenden Singstimmen der verzierte Gesangsvortrag wiedergegeben ist; die Begleitung ist auf ein Chitarrone, bzw. zwei solche und ein Liuto grosso eingeschränkt. Dieser verschnörkelte Solostil bezeugt die hochstehende Gesangskultur des erwachenden Virtuosentums, als deren Vertreterin hier die berühmte Vittoria Archilei auftritt, während ihr in Ferrara drei vielbewunderte Primadonnen zur Seite standen, er steht aber in gleicher Reihe mit früheren und späteren Bemühungen, über eine polyphon angelegte Komposition virtuose Verästelungen einzelner Stimmen auszubreiten. Luzzasco Luzzaschis Madrigale (Rom 1601) verfolgen die gleiche Technik. Insbesondere an der Baßführung erhellt der polyphone Vokalstil, der Baß ist selbständig bewegt und wird nur in Peris Doppelecho gelegentlich etwas gehemmt. Dieser Solostil fließt aber in Caccinis „Nuove Musiche“ über und lebt neben der reinen Monodie weiter. Er gilt als Hauptwurzel des Kammermusikstils. Auch im Schlußballett treten Soloterzette hervor, die Form ist durch mehrfache Gliederwiederholungen und Variationen bedeutsam zusammengefaßt (Beisp. 2).

16

SESTO INTERDEDIO. La musica fù di Cristofanò Malucazi.

Questo madrigale si fece con li Strumenti soli senza voce e furono due Chitarroni, due lire, quattro leuti, vn basso di viola, vn violino. Poi si replicò con le voci raddoppiate.

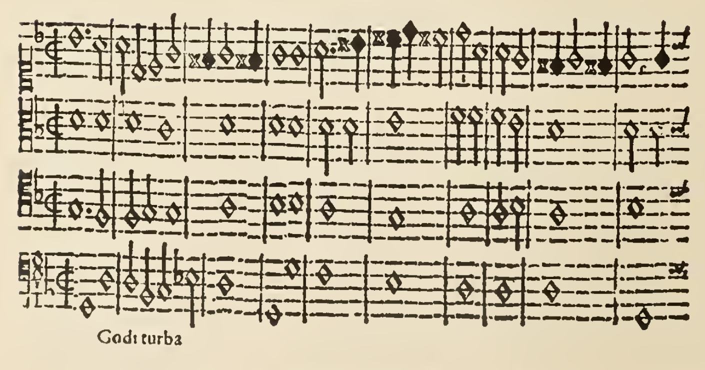
Dal vago e bel sereno
Oue non cangia mai stagion il sole,
Oue non vengon meno
Per souerchio di giel gigli e viole:
Mouian liete carole,
In questo di giocondo
Per arrichir per adornar il mondo.

Il madrigale, che segue fù concertato con quatro leuti, quattro viole, due bassi, quattro tromboni due cornetti, vna cetera, vn salterio, vna mandola, l'arciuiola-ta lira, vn violino con ventiquattro voce.

O qual, o qual risplende
Nube nell'aria e di si bei colori:
Accorrete Pastori;
E voi vezzose e liete
Belle Ninfe accorrete accorte e preste;
Al dolce suon dell'armonia celeste.

Questo madrigale fù cantato da Honofrio Gualfreducci vagamente sopra vn chitarrone, La musica e del Signor Emilio de' Caualieri.

Godi turba mortal, felice, e lieta,
Godi di tanto dono,
E col canto e col suono:
I faticosi tuoi trauagli acqueta.



20. Aufzeichnung des Einzelgesanges in Partitur nach dem „Nono“ der Intermedi e Concerti. Venetia 1591.

Aus den zahlreichen literarischen Zeugnissen zum Sologesang kann hier nur Einzelnes erwähnt werden. Daß bei den Humanistengesängen der einstimmige Vortrag etwas Naheliegendes war, liegt im

Wesen dieser Bestrebungen. Nigers Grammatik (Venedig 1480) bringt einstimmige Rhythmisierungsbeispiele ohne Notenlinien, die später (Pariser Vergilausgabe 1500, 1501) im Tenorschlüssel gebracht werden. Glarean tritt offen für den einstimmigen Vortrag humanistischer Gesänge ein und in einem Wittenberger Druck, der Sammlung Harmoniae univocae in odas Horatianas von Matthaeus Collinus (bei den Erben des Georg Rhaw 1555) sind 38 Melodien in einstimmiger Fassung zusammengetragen, zumeist nach Tritonius, darunter aber auch drei böhmische Liedweisen. Über die Begleitung der Bicinia und Tricinia mit der Bratschenlira be-

Beispiel 2

Emilio de Cavalieri, aus dem „Ballo dell' ultimo Intermedio" der Intermedi e Cencerti. Florenz 1589

Halbe Werte

Coro à 5

Canto

Alto Settimo

Tenore Basso

(f)

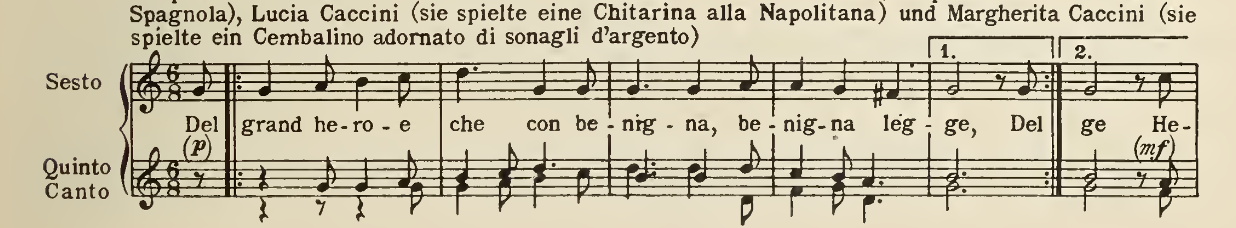
O che novo mi-ra-co-lo, Ec-co ch'in ter-ra scen-do-no,

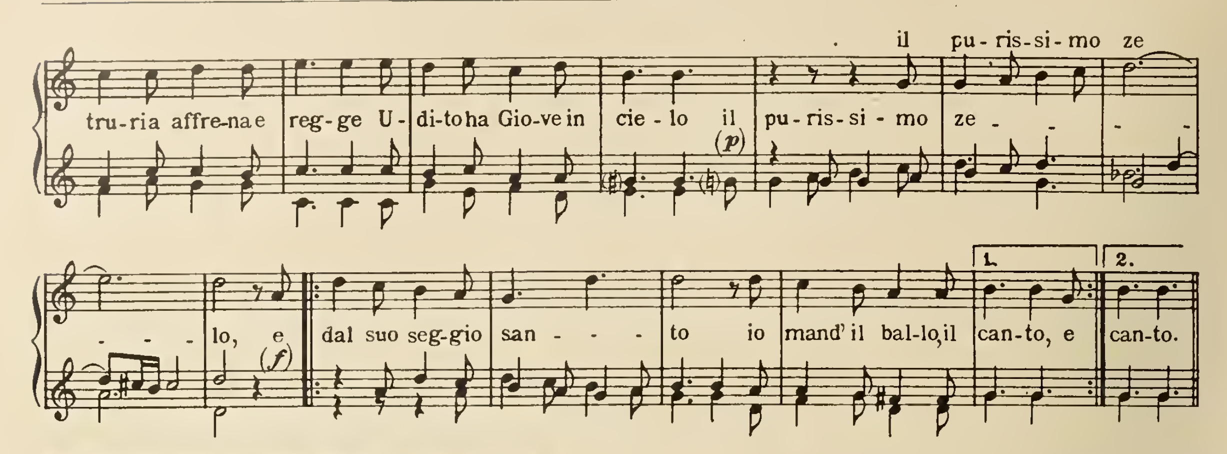
O che no-vo mi-ra-co-lo, Ec-co ch'in ter-ra scen-do-no,

Ce-le-ste al-to spet-ta-co-lo, Gli De-i ch'il mond' as-cen-do-no,

Ec-co Hi-me-ne-o e Ve-ne-re Co'l piè la ter-ra hor pre-me-re.

Risposta del Ballo à 3. Soloterzett der Damen Vittoria Archilei (sie spielte eine Chitarina alla Spagnola), Lucia Caccini (sie spielte eine Chitarina alla Napolitana) und Margherita Caccini (sie spielte ein Cembalino adornato di sonagli d'argento)







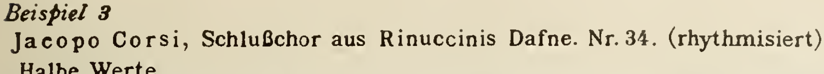
21. Ballett „Der anmutige Hirte" aus Cesare Negris „Le Gratie d'Amore", Milano 1602. Mauro Rovere inv. Leone Palavicino fec.

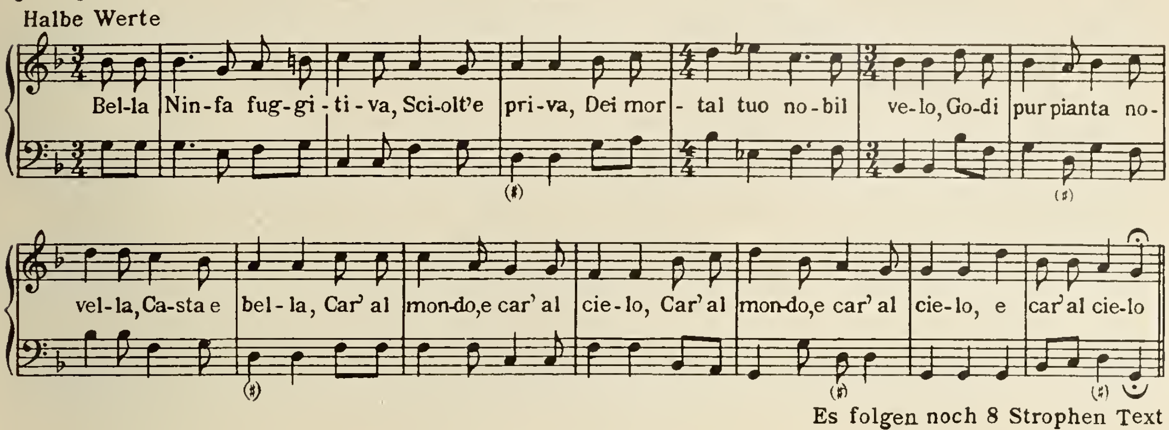
richtet noch Prätorius im Syntagma II. Zarlino widmet dem Sologesang zu Orgel, Lira oder Laute in den Istituzioni harmoniche (1558, II. Cap. 8, 9) sehr warme Worte, die Musik bewege das Gemüt viel mehr, wenn sie einfach gehalten sei, als wenn sie kontrapunktische Verwicklungen biete, insbesondere wenn eine schöne, gelehrte und elegante Dichtung rezitiert werde, etwa Ariosts Klage Isabellas beim Tode Zerbinos. Zacconi endlich spricht (Pratica di musica II, 1. Bd., Kap. 64) vom Sologesang als etwas Altbekanntem. Ein erlesener Genuß sei es, „wenn ein guter Sänger mit schöner Stimme solo singt, während die andern Stimmen des Stückes gespielt werden, denn hier hat man alles, was man wünschen kann: Melodie, Geschmack, Anmut und völlige Befriedigung". (VfMw. X, S. 553 f.).

Wir sehen also, daß der Einzelgesang, der sich szenisch in Lyon 1548 (Calandria), in Florenz 1565 (Cofanaria) und 1589 (L'esaltazione della Croce) u.ö., aber auch im englischen Theater, z.B. in R. Edwardes Drama: Damon and Pithias (ca. 1567) nachweisen läßt, alteingelebt war, als er in der Camerata und in Rom zu neuer Berechtigung erschlossen wurde.

Ähnlich stand es um die Generalbaßpraxis, für die gleichfalls der Boden weitgehend vorbereitet war. Sie war der Niederschlag des geregelten, harmonischen Musikdenkens, wie es Zarlino angebahnt hatte. Seine Istituzioni harmoniche (1558, III. Kap. 31 und 58) stellen Dur- und Moll-Dreiklang als Grundharmonien fest, sprechen von accordi und geben in Tabellenform Umkehrungen und Lagenwechsel der Dreiklänge, wie sie in Lehrschriften des Orgel- und Klavierunterrichts der Zeit, in Hans Buchners Fundamentbuch sogar schon um 1540 ähnlich vorhanden sind. Thomas de Sancta Marias spanischer Lehrgang der Kunst des Phantasiespielens (1565) unterstreicht die Pflege des konsonanten Akkords vorzüglich. Als Akkordbezeichnung gilt dabei, wie lange später noch der Ausdruck Konsonanz, bzw. Dissonanz, der Akkord wird nach den Außenstimmen benannt. An diese Praxis gemahnen Notierungserscheinungen wie der Gesang der vier Tugenden im Ballett comique oder die erhaltenen Fragmente zu Corsis: Dafne, wo nur die beiden Außenstimmen erfaßt sind (Beisp. 3). Durch die harmonische Auffassung war das Absterben des Solmisationssystems bedingt, obwohl noch durch die ganze Barockzeit hindurch solmisiert wurde. In Nordeuropa waren durch die Orgeltabulatur die Buchstabennamen der Töne gebräuchlich geblieben, aber auch in den romanischen Ländern kam man von der Solmisation ab. Zu Ende des 16. Jahrhunderts trat eine siebente Silbe hinzu, wodurch die Mutation vermieden wurde.

Der Auszug von Orgelbässen bei vielstimmigen Kompositionen „zur Aufrechterhaltung der Harmonie" war gegen Ende des Cinquecento allgemein üblich. M. Schneider hat auf den handschriftlichen


Beispiel 3
Jacopo Corsi, Schlußchor aus Rinuccinis Dafne. Nr. 34. (rhythmisiert)
Halbe Werte



Orgelbaß zu Al. Striggios 40stimmigem „Ecce beatam lucem“ aus der Zwickauer Ratsschulbibliothek aufmerksam gemacht (1587), „ausgezogen aus den tiefsten Stimmen der 40, in der Mitte des Kreises der Mitwirkenden zu spielen mit einer Posaune, zur Aufrechterhaltung der Harmonie mit Orgel, Laute und Cembali oder Violen“. 23 Gedruckte Beispiele führt Kinkeldey von 1594 bis zu Viadana vor, wobei er vermutet, daß die Veröffentlichung dieser Bassi per sonar nell' organo aus Geschäftsrücksichten von Venetianer und Mailänder Verlegern eingebürgert worden sei. Die Orgelstimmen zeigen zunächst die Übereinanderstellung von zwei Baßstimmen bei Doppelchören, dann die Zusammenfassung von Baß und Sopran, die Demantius später (1619) als bassus und cantus generalis empfahl, einfache Baßstimme und volle Partitur (im modernen Sinn). Den Ausdruck Basso continuato gebraucht Caccini 1600 in der Euridicewidmung, in Viadanas Cento concerti ecclesiastici, Venedig 1602 erscheint er als Basso continuo im Titel wieder. Die ersten genaueren Angaben über die Generalbaßtheorie sind uns durch Ludwig Viadana überkommen, dessen Konzerte nach der Vorrede teilweise schon 1596—97 in Rom entstanden sind. Immerhin weisen die vor diesen 100 geistlichen Konzerten erschienenen Werke der Florentiner Monodisten gleichfalls den B. c. auf, ohne daß dessen Technik von ihnen irgendwie erläutert würde. Auch Viadana berichtet nichts über seine Einführung, doch teilt er zwölf Ausführungsanweisungen mit, die zumeist den B. c. betreffen. Ohne Orgel oder Cembalo würde diese Musik niemals wirken, bei der sich die Sänger aller Verzierungszutaten zu enthalten hätten. Der Begleiter möge sich das betreffende Stück vor der Ausführung gut durchsehen; um ihm das Spielen zu erleichtern, sei die Intabulierung unterblieben, die jeder nach Belieben nachtragen könne. Der Begleiter habe den Satz ganz einfach zu spielen, zumal mit der linken Hand, bei Bewegungen mit der rechten sei der Sänger nicht zu verdecken oder zu verwirren. Die Kadenzen seien entsprechend der Gesangsstimme zu bringen, auch habe sich die Begleitung nach der Stimmlage zu richten. Sorgfältigst müßten die Versetzungszeichen beachtet werden, Quinten und Oktaven brauche man in der Begleitung nicht ängstlich zu scheuen, wohl aber bei den festliegenden Singstimmen. Die Registerbehandlung solle bei zarten Stücken allen vollen Werklärm meiden, bei Einsatz eines Fugato habe der Organist tasto solo zu beginnen, überhaupt sei beim Vortrag auf Zartheit und Anmut Bedacht zu nehmen.

Über die Generalbaßpraxis geben dann die ersten Einzelaufschlüsse zwei in Siena 1607 erschienene Abhandlungen, ein Flugblatt von Franz Bianciardi und Agostino Agazzaris wichtige Schrift „Del suonare sopra il basso con tutti strumenti e uso loro nel conserto“, die in einigen Ausgaben seiner Sacrae cantiones abgedruckt wurde und die Hauptquelle für das Syntagma des Prätorius in dieser Frage bildet. Im Anschluß an Viadana legte ferner gleichfalls im Jahre 1607 Gregor Aichinger eine kurze Anleitung zum Bassus generalis et continuus vor; zu den frühen Vermittlern der Generalbaßpraxis gehören noch A. Banchieri (1614), Bern. Strozzi (1615), und Chr. Demantius (1619). Agazzari und Bianciardi sagen schon im Titel ihrer Veröffentlichungen, daß der B. c. nicht nur für Orgel und Klavier, Chitarrone, Laute oder andere Harmonieinstrumente bestimmt war, sondern auch für Violine, Kornett oder die Laute als Ornamentinstrument; diese hätten über dem Fundament freie Kontrapunkte auszuführen. Agazzari gebraucht daher später den Ausdruck Bassus ad Organum et musica instrumenta. Für die Orchesterbegleitung der ersten Zeit ge-



22. Kopf zu Franc. Bianciardis Flugblatt von 1607 über den Generalbaß, gestochen von Enrico Zucchi. Es wurde erst nach Bianciardis Tode von Domenico Falcini herausgegeben.

winnt diese Praxis besondere Bedeutung, da Agazzari das Spiel alla mente geradezu fordert. Er unterscheidet Fundamentinstrumente, die den ganzen Klangkörper bewachen und zusammenhalten sollen, und Ornamentinstrumente, die durch Umspielen und Kontrapunktieren den Zusammenklang erfreulicher und wohlgefälliger zu machen hätten. Bei Prätorius finden sich die bezeichnenden Ausdrücke Omnivoca und Univoca für die beiden Gruppen. Während also nach Agazzari die Fundamentinstrumente die feste Harmonie stützen sollen, müßten die Ornamentinstrumente je nach ihrer Beschaffenheit die Melodie „blumig und lieblich machen". Im ersten Fall habe der Baß, der zuvor aufgesetzt wurde, gespielt zu werden, wie er steht, und der Spieler brauche nicht viel Kenntnisse im Kontrapunkt zu haben, wohl sei dies aber im andern Fall notwendig, denn er müsse da über den Baß neue Stimmen und neue, veränderte Passagen und Kontrapunkte setzen. Wer also die Laute spiele, das vornehmste Tonwerkzeug, der müsse sie mit viel Erfindung und Abwechslung meistern, nicht so, wie es öfters geschehe, daß mit gutsitzender Hand von Anfang bis zu Ende nur gerissen und diminuiert werde, sogar in Gesellschaft anderer ebenso gehandhabter Instrumente, denn in dieser Weise ergebe sich nur ein konfuser Mischmasch, also für den Zuhörer unangenehmes Zeug. Ähnlich äußert sich auch Heinrich Schütz, der in der Vorrede zur Auferstehungshistorie (1623) den ad libitum begleitenden vier Violen die Weisung erteilt, beim freien Rezitieren des Evangelisten gelegentlich melodische Verzierungen einzuflechten. „Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen passegieren, wie im Falsobordon gebräuchlich ist und einen guten Effekt gibt." Schütz verlangt, daß der Evangelist in ein Orgelwerk, Positiv oder auch in eine Laute, Pandor usw. singe, wenn man es aber ermöglichen könne, sei es besser, daß all das ausbleibe und an seiner Stelle vier Violen da gamba begleiten. Beim Orgelkontinuo wird der Organist angehalten, „solange der Falsobordon in einem Tone währet (also solange der Akkord nicht wechselt), zierliche und approbierte Läufe oder Passagi zum gebührlichen Effekt" anzubringen.

Über die Ursache des Gebrauchs „aus dem B. c. zu schlagen" zählt Agazzari folgende drei Punkte her. 1. Wegen der jetzigen Gewohnheit und des Styli im Singen, da man komponieret und singet, gleichsam als wenn einer eine Oration daher rezitierte. 2. Wegen der guten Bequemlichkeit. 3. Wegen der großen Menge, Varietät und Vielheit der Operum und Partium, so zur Musik vonnöten seien.

Was endlich die Bezifferung des B. c. betrifft, so nehmen die Angehörigen der Florentiner Camerata eine Ausnahmestellung ein. Während bei Viadana und in vielen der gleichzeitigen Orgelbässe nur die Zeichen ♯ und ♭ üblich sind, verwenden die Florentiner Ziffern, und zwar geht Cavalieri in ihrem Gebrauch am weitesten. Vorzeichen sind bei ihm niemals selbstverständlich, sondern werden stets, auch in der Begleitung ausdrücklich angezeigt. Alle Ziffern sind buchstäblich zu verstehen, wie eine Bezifferungstabelle anzeigt; sie reichen bis zur Zahl 18 hinauf. Die Diesis ♯ vor oder unter einer Zahl bedeutet deren Erhöhung, über einer Note und ohne Zahl bezeichnet sie aber immer die große Dezime. Dasselbe gilt vom ♭. Die

Kadenzstellen, die im neuen Stil ihre alte Sonderbedeutung behaupten, sind sehr sorgfältig beziffert, und zwar immer in der wirklichen Lage (Beisp. 4). In den Ensemblestellen beweisen die Zahlen oft, daß bei

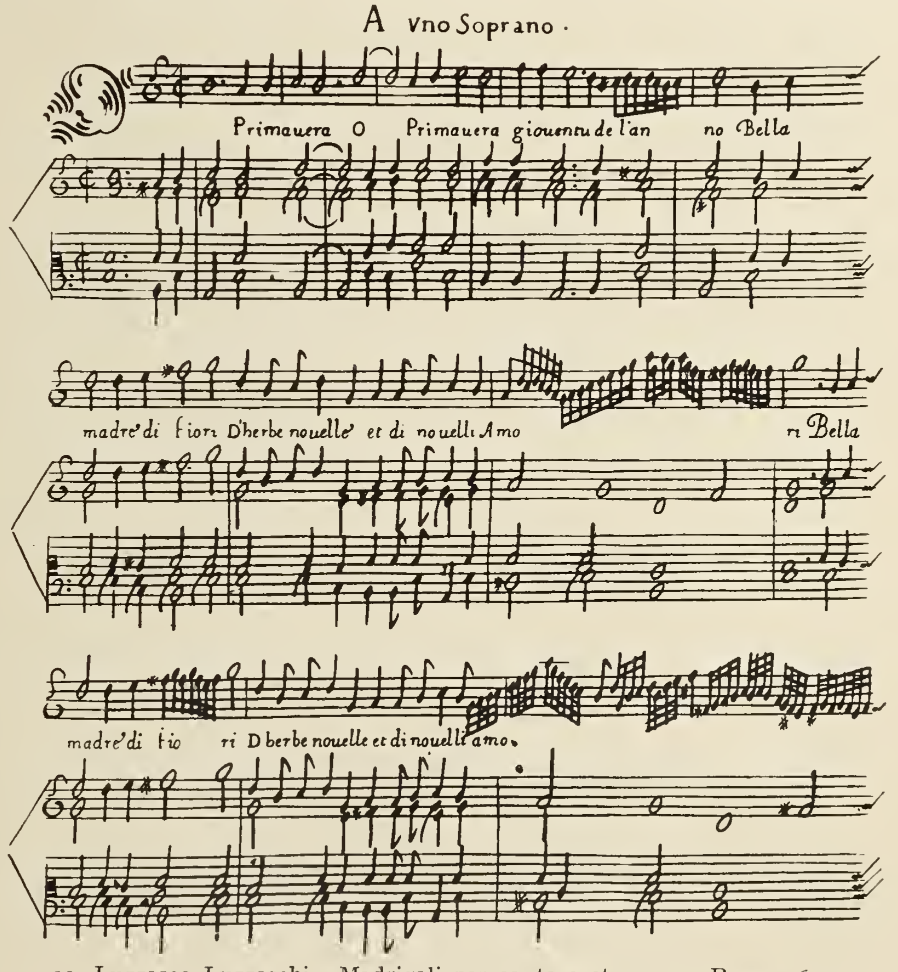
Beispiel 4

Emilio de Cavalieri, Rappresentazione sacra



den mehrstimmigen Sätzen die Oberstimme mitgespielt werden soll, was auch die Vorrede der Rappresentazione besagt, wenn sie bei Sinfonien und Ritornellen das Mitspielen der Oberstimme durch eine Violine als gute Klangwirkung verlangt. Hier hat der Begleiter kaum noch eine Selbständigkeit, wie sie oben erwähnt wurde, ein belangreicherer Kontrapunkt alla mente erscheint ausgeschlossen, selbst die Bewegung in der Harmonie wird durch Teilung der Grundbaßnoten vorgeschrieben. Die Begleiter haben nach Cavalieris Weisung, die sich mit Viadana und zuvor mit Ortiz und Vicentino deckt, vollstimmig, aber ohne Diminutionen zu spielen. Cavalieris planmäßigem Vorgehen gegenüber sind die Ziffern bei Peri und Caccini nur kümmerlich zu nennen. Caccini betont indes in den Nuove Musiche, daß er sich der Bezifferung von jeher bedient habe. Nur im dramatischen Musikstil konnte die Baßbezifferung entstehen, denn hier wurde die Aufgabe des Begleiters zur harmoniespendenden Nebenperson eingeschränkt. Cavalieris hohe Ziffern verschwanden wieder, ebensowenig konnte sich der Versuch Banchieris durchsetzen, die Sextbezeichnung ohne Zahlen zu regeln (L'Organo suonarino 1605).

Als Beispiele der Generalbaßbegleitung zu Viadanas Zeit lassen sich die römischen Drucke von Verovio und Luzzaschi heranziehen. Simon Verovios Diletto spirituale (Rom 1586) ist eine Sammlung von drei- und vierstimmigen Kanzonetten berühmter Musiker, mit Beigabe einer Intavolatura für Cembalo und Laute, Luzzaschis Madrigale (Rom 1601, entstanden vor 1597) beschäftigen 1, 2 und 3 Soprane und sollen für die drei ,,Dame



23. Luzzasco Luzzaschi. Madrigali per cantare et sonare, Roma 1601.

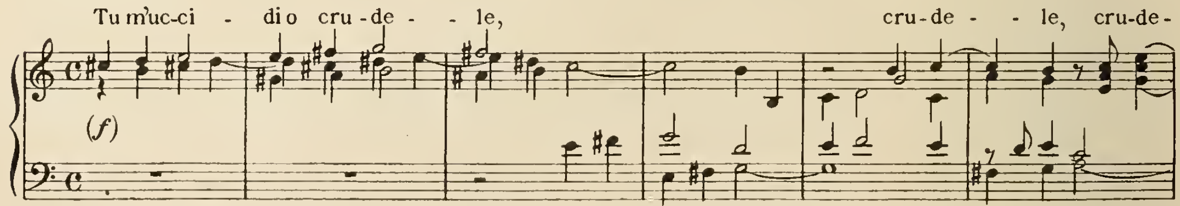
di Ferrara“ (Tarquinia Molza, Lucrezia Bendidio und Laura Peperara) komponiert sein. Die Klavierbegleitung ist voll ausgeschrieben, fast ganz streng vierstimmig gehalten und folgt dem Stil der vokalen Polyphonie. Bei den einstimmigen Gesängen wird die Singstimme unverziert mitgespielt, bei den mehrstimmigen sind alle Singstimmen einbezogen.

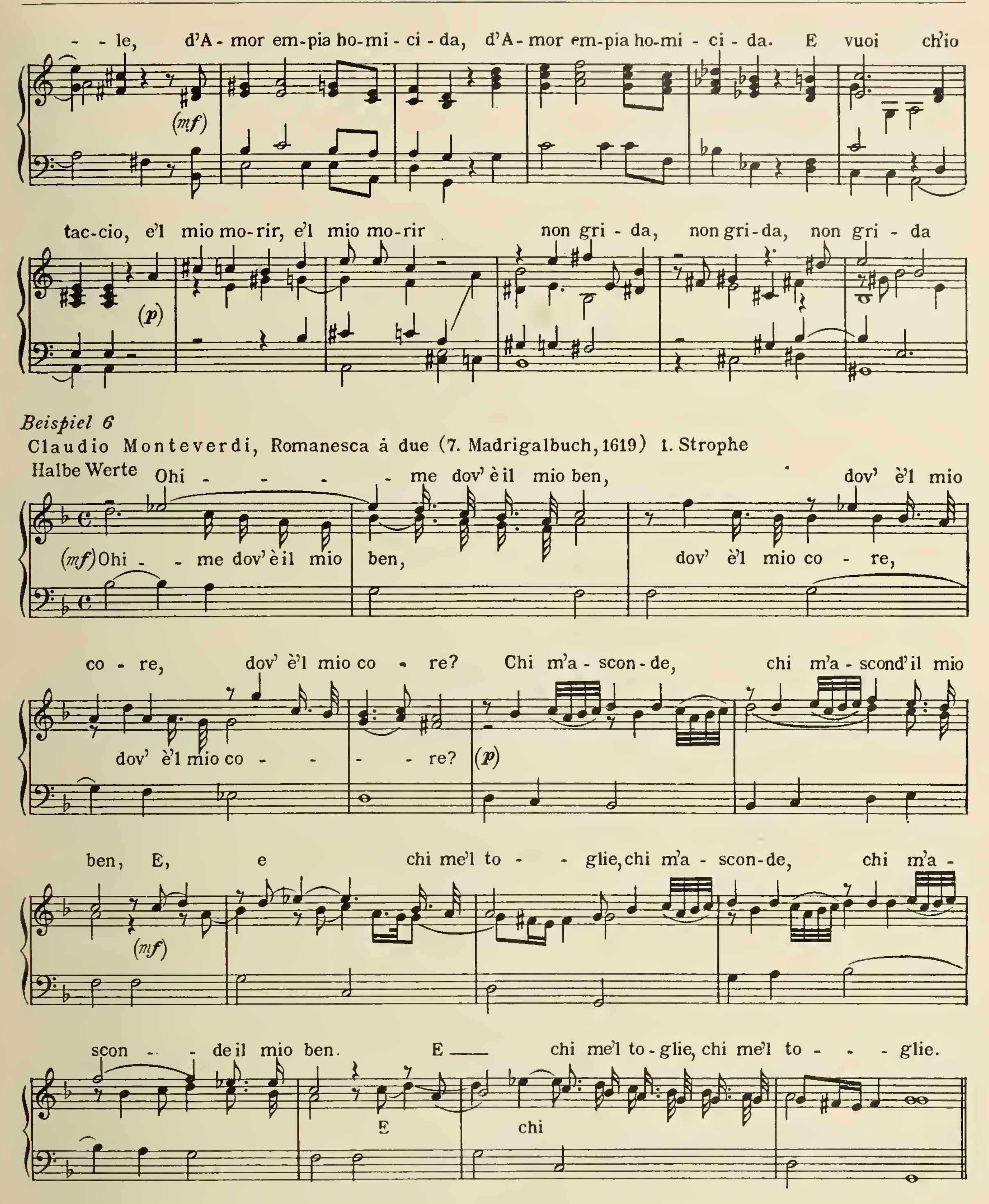
Der neue monodische Stil trat ungefähr gleichzeitig in der Kammermusik für Gesang und in der dramatischen Gestaltung zu Florenz, sowie im geistlichen Konzert und im geistlichen Spiel zu Rom in Erscheinung. Doni, der Theoretiker und Historiker der Florentiner, stellt als neue Errungenschaften der Musik (im Trattato della Musica Scenica, Kap. 11) den Stile Recitativo oder Monodico, den Stile Rappresentativo und den Stile Espressivo auseinander. Die Verfeinerung des Ausdrucks bucht er der monodischen Melodik als bedeutenden Gewinn (Discorso sopra la perfettione delle melodie, 1635). Unter Rezitativstil wird im weitesten Sinn jede Art von Melodie gefaßt, die für einen entsprechenden solistischen Vortrag bestimmt ist, wobei der Text volle Verständlichkeit erhalten muß. Er betrifft Theater, Kirche, Oratorium und häusliche Kammermusik und bezieht sich auf jede Art von Musik, die von einem Einzelnen zu irgendeinem Instrument gesungen wird. Der Vortrag nähere sich der gewöhnlichen Rede an, verwende also nur wenig lange Noten und sei auf den Affekt, auf Seelenbewegung berechnet; er nütze aber doch jede Art von Verzierung, selbst die längsten Schnörkel, die nach Caccini das äußerste Gegenteil zum Affektenausdruck seien, die aber bei minder Kunstverständigen Gefallen erregen und den Sängern Gelegenheit geben sollten, ihre Kunst zu zeigen. In diesem Stil seien auch Textwiederholungen erlaubt, die aber mit viel mehr Sparsamkeit am Platze wären, als in Motetten und Madrigalen, „der Erfindung höchst barbarischer Zeiten und von Menschen, die jeder Kenntnis und Bildung beraubt waren“. Zum Rappresentativstil gehört nach Doni jede Art von Melodie, die wirklich nur der Bühne gemäß sei und der dramatischen Aktion in ihrer Darstellung im Gesang entspreche. Unter Expressivstil wird endlich jede Art von vollkommener Musik über ausdrucksvolle Poesie verstanden, wo Sinn des Textes und leidenschaftlicher Musikausdruck sorgfältig übereingestimmt sind. Als Beispiele dieses höchstgespannten Ausdruckswillens, dessen Pflegestätte das Madrigal war, seien zwei Meisterstücke vom Fürsten Gesualdo da Venosa und von Monteverdi vorgewiesen; beide Künstler galten ja als die ersten Vorkämpfer dieser Bestrebungen, insbesondere wegen ihrer umstürzenden Harmonik. Man beachte aber auch die freie rhythmische Gliederung. (Beisp. 5 und 6.)

Die Florentiner Musikerneuerung vollzog sich in zwei Zeitabschnitten, die schon durch die führenden Persönlichkeiten in der Camerata geschieden sind. Zum älteren Kreis um den Grafen Giovanni Bardi (1534—1612) gehören als Musiker Vincenzo Galilei, Giulio Caccini und Emilio de Cavalieri, während unter Jakob Corsi († 1604) Jakob Peri, genannt il Zazzerino, stärker hervortritt. Corsi und Peri waren aber auch schon in der älteren Camerata zugezogen. Von Bardi selbst, der 1592 als päpstlicher Kämmerer nach Rom berufen wurde, sind Madrigale erhalten, die ihn als geübten Tonsetzer zeigen, Corsi wieder arbeitete an der Dafne mit. Von

Beispiel 5

Gesualdo Principe da Venosa. Aus dem 5. Buch der 5stimmigen Madrigale. Genova 1611. Anfang.
Halbe Werte

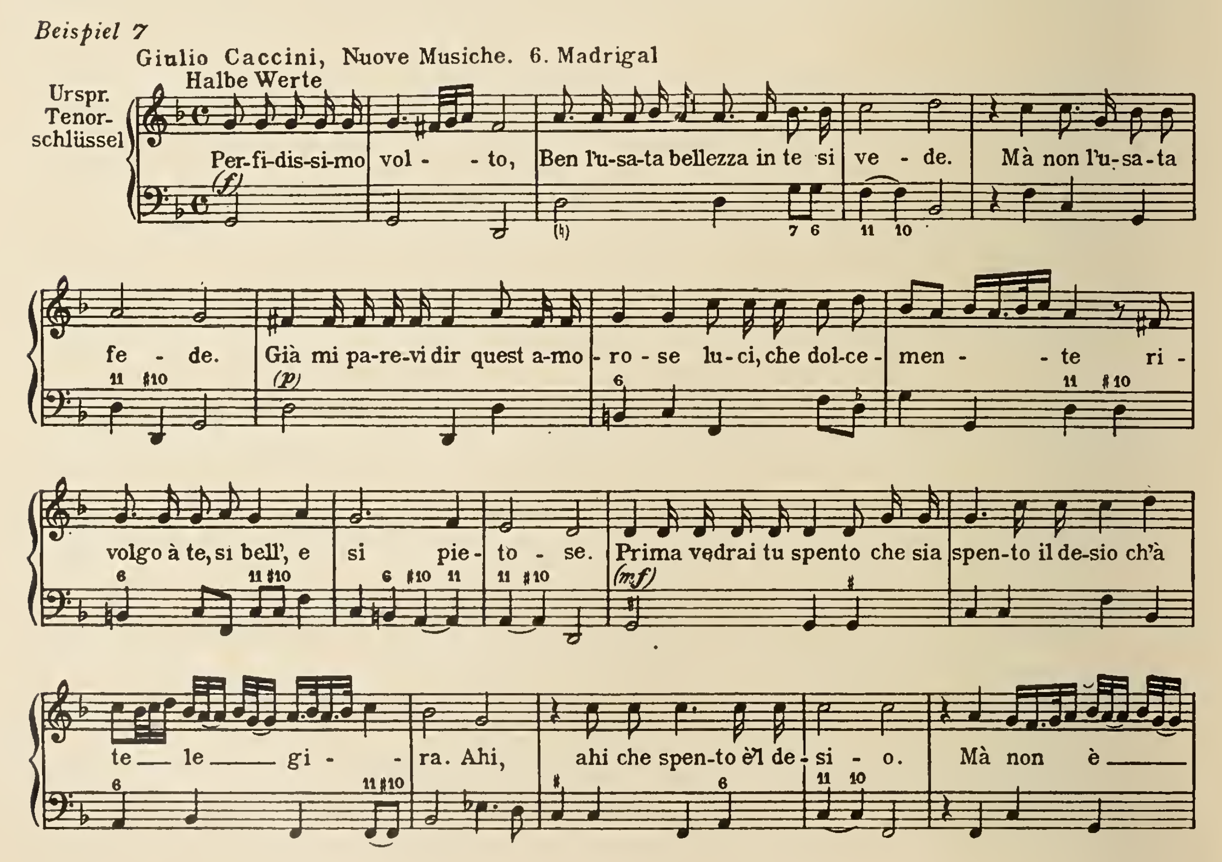


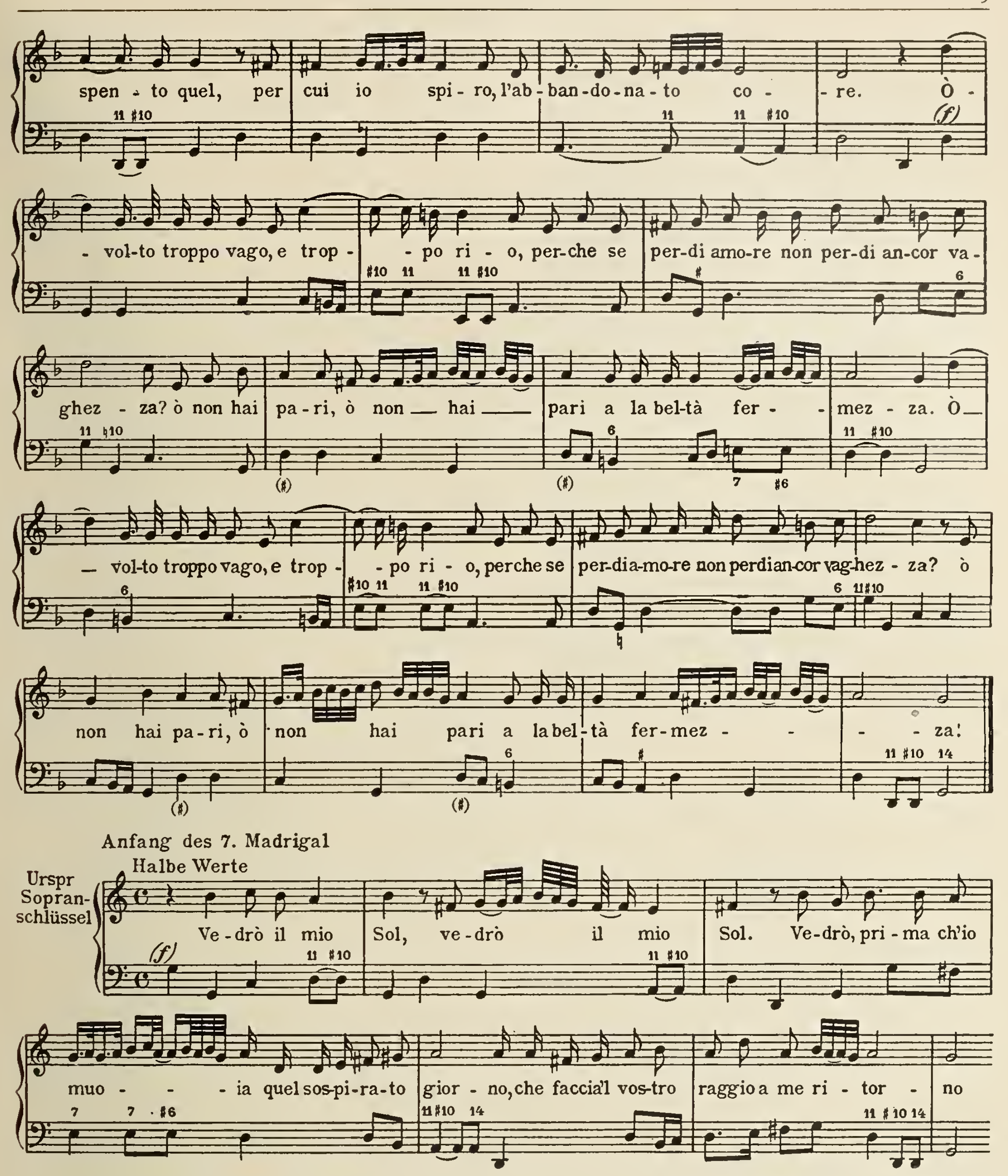


Galilei scheint der kräftigste Anstoß zur neuen Einstellung ausgegangen zu sein, er hatte die altgriechische Mesomedes-Hymne entdeckt, deren Entzifferung allerdings erst dem 19. Jahrhundert vorbehalten blieb, sein „Dialogo della musica antica e moderna" (Florenz 1581) ist

das „offizielle Kriegsmanifest gegen den Kontrapunkt" (Ambros), er schrieb aber nicht bloß als Ästhetiker oder Archäolog, wie etwa Girolamo Mei, sondern als guter Musiker. Seine erhaltenen Versuche im Madrigal und in der Lautenkomposition lassen den Verlust der frühen monodischen Stücke über ausgeprägte Ausdruckstexte (s. o. S. 18) besonders bedauerlich erscheinen. Hingegen hat uns Caccini, der in Nachahmung Galileis, aber „in gefälligerer Schreibart" arbeitete, den Weg zu einigen seiner ersten Werke gewiesen. In den Vorreden zur Euridice und zu den Nuove Musiche sind übereinstimmend die folgenden Sätze als erste Anwendung des neuen Stils genannt (ca. 1585): Die Ekloge Sanazzaros „Itene all' ombra" — sie ist nicht erhalten — und die drei Madrigale der Nuove Musiche „Perfidissimo volto" (Nr. 6), „Vedrò il mio sol" (Nr. 7) und „Dovrò dunque morire" (Nr. 11). Der letztgenannte ausdrucksstarke und wehmütige Gesang ist von Leichtentritt in der Neubearbeitung von Ambros IV. (S. 781) mitgeteilt, die leidenschaftliche Untreuklage geben wir hier ganz wieder (man vgl. Monteverdis 3. Madrigalbuch 1592, Nr. 12), vom dritten anmutigen Madrigal den Anfang. Man beachte die voll aus dem Text schöpfende musikalische Gestaltung und die zurückhaltende Baßführung mit ihrer starken Neigung zur Kadenz und mit der nur ganz seltenen Einstreuung von kurzen Nachahmungen (am Schluß der mitgeteilten Partie aus dem 7. Madrigal). Die Form lehnt sich an die in der Madrigalliteratur übliche Wiederholung des Schlußteiles an, so im 6. Madrigal mit Funktionswechsel (Dominante-Tonika), während im 7. Madrigal nach der mitgeteilten ersten Partie der längere zweite Teil notengetreu, nur mit Taktverschiebung wiederholt und mit einer mächtigen Koloratur abgeschlossen wird (Beisp. 7).

Beispiel 7





Von Giulio Romano (Caccini, ca. 1550—1618) hören wir schon gelegentlich der zweiten Hochzeit Francesco Medicis 1579, wo er in der Nachtallegorie ein Madrigal Pietro Strozzis zur Begleitung von vielen in seinem Carro verschlossenen Violen sang. Nach einem Solovortrag eigener Komposition erhielt er 1586 den Spitznamen „Benedetto Giorno". Römer war auch Cavalieri (ca. 1550—1602), der seit dem 3. September 1588 als Hofmusikintendant in Florenz



24. Johann Baptist Doni (1594—1647), gestochen nach Joh. Dom. Feretti von Vinc. Franscischini.

wirkte. Wiewohl Caccini, Gagliano und Bonini von seinem diesbezüglichen Anteil schweigen, erhebt Peri nachdrücklich sein Verdienst, als erster die neue Musik auf die Szene gebracht zu haben, bemerkt aber, seine, Peris, eigene Arbeit wäre „von anderer Art". Guidotti rühmt anläßlich des Drucks der Rappresentazione sacra gleichfalls Cavalieris besondere Bedeutung für die szenische Musik, die vom Florentiner Doni dann wieder über Gebühr bestritten wird. Die Pastoralen aus Florenz „Il Satiro" und „La disperazione di Fileno" von 1590, sowie „Il Giuoco della Cieca" von 1595, die uns nur dem Namen nach bekannt sind, sollen nach Doni in ihren Melodien vom Stile recitativo weit entfernt gewesen sein und dem der Intermedien von 1589 nahegestanden haben; Doni ist aber in diesem Fall nicht verläßlich. Er behandelt auch die Rappresentazione ganz nebensächlich. Aus dem Umkreis der frühen dramatischen Versuche Cavalieris wurde beim Druck der Rappresentazionepartitur eine Probe überliefert, die allerdings der Florentiner Monodie nichts vorwegnimmt. Mit dem älteren Beispiel Cavalieris (Beisp. 2) hat dieses noch die quintige Schreibart gemein, die in der Vokalpolyphonie ausgebildet wurde. (Beisp. 8.)

Vor allem fehlt hier der bewegungsarme Baß, dessen Einführung wohl dem Florentiner Peri (1561—1633) zufällt (Beisp. 9). Peri war unter Corsi der bevorzugte Meister, zur Zeit als Ottavio Rinuccini († 1621) gesteigerte Mitarbeit entfaltete. Der Dichter beruft sich selbst nur auf Peris Vertonung der favola boschereccia Dafne und auch Gagliano, der die Aufführung beim Padre della Musica (Corsi) im Karneval 1597 (1598) bezeugt, spricht nur Peri die kunst-

Beispiel 8





volle Art des recitar cantando zu. Caccini will aber die Dafne auch komponiert haben, wobei es jedenfalls zu keiner Aufführung kam. Peri erwähnt wohl die Dafne-Komposition im Zusammenhang mit dem Ende des Jahres 1594 (= 1595 unserer Zeitrechnung), aber keine Aufführung, so daß Sonnecks Ansicht, daß er 1595 die Komposition begonnen hätte und daß die erste Aufführung im Hause Corsis im Karneval 1597/1598 stattgefunden habe, überzeugend wirkt. Drei Jahre lang stand die Dafne mit steten Wiederholungen im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit, bis sie durch die Euridice überstrahlt wurde. 1599 begegnet man sogar einer Aufführung bei Hof, im Palazzo Pitti nella sala delle statue, wo man nicht lange darauf die Euridice hören konnte (am 6. Oktober 1600).

Über die versteifte Baßführung findet sich auch bei Caccini eine kurze Andeutung, indem er für den neuen Stil die Notwendigkeit einer gewissen vornehmen Geringschätzung des Gesangs betont (una certa nobile sprezzatura del canto), die erreicht werde „tenendo però la corda basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all uso commune".

Da die Musik zur Dafne verschollen ist, wird uns der neue dramatische Stil in den gesondert herausgegebenen ganzen Partituren Peris (Widmung an Maria Medici datiert 6. Februar 1600 = 1601) und Caccinis (Widmung an Bardi datiert 20. Dez. 1600), sowie im Partiturdruck von Cavalieris Rappresentazione sacra di anima e corpo (aufgeführt im Febr. 1600 im Oratorio della Vallicella zu Rom, Druck-


25. Peri als Arion im fünften Intermedium, von Bernardo Buontalenti, Florenz 1589.

vorrede Guidottis datiert 3. Sept. 1600) überliefert. Während der Stil Peris und Caccinis, deren Musik in der Erstaufführung gemengt war, sichtlich ausgeglichen ist, weicht Cavalieri stark ab und geht eigene Wege. Sein Werk war für die Congregazione dell' Oratorio bestimmt, die Stiftung Filippo Neris († 1595), deren feste Satzungen zur Entwicklung der geistlichen Kunst außerhalb der Liturgie bedeutungsvolle Anregungen gaben. Doni tut die Rappresentazione als Mönchskomödie geringschätzig ab, schon der Titel weist auf die besonders in Florenz blühenden Mysterienspiele. Als Textdichter wurde durch Dom. Alaleona (Nuova Musicha, Florenz 1905) Agostino Manni sichergestellt, dessen 1577 gedruckter Dialog Anima e Corpo in die Rappresentazione aufgegangen ist (1. Akt, 4. Szene, Nr. 4—13). Die Musik Doritio Isorellis zum Dialog ist nicht greifbar, wir wissen aber, daß Isorelli bei den Festen in Florenz 1589 beteiligt war, 1599 in die Kongregation der Filippiner aufgenommen wurde, und 1599 zu einem in Rom rezitierten Drama Mannis die Vertonung lieferte. Die allegorische Szenenfolge der Rappresentazione bringt in drei Akten eine Reihe von Begriffsfiguren auf die Bühne, die die Einwirkung der Welt auf Leib und Seele darstellen sollen und den endlichen Triumph der Seele in Gott feiern. Giustiniani Vincenzo bezeugt (Discorso sopra la musica de' suoi tempi, 1628), daß der rezitativische Stil schon vor Cavalieri in römischen Nonnenklöstern gebraucht worden war, neben Isorelli war bei S. Girolamo della Carità Francesco Anerio (mit P. Orazio Griffi) an solchen Versuchen tätig. Auf den Zusammenhang mit der älteren Mysterienkomposition deutet auch der Umstand hin, daß Cavalieri einzelne Melodien wiederholt, so auch zum Text der älteren Laute, dem Dialog zwischen Seele und Leib: Nr. 5 = Nr. 11 (Beisp. 10). Die Nummerneinteilung bezieht sich auf das Textbuch und

Beispiel 10



zerlegt die ganze Partitur in 91 Teile, es fällt dabei auf, daß diese Zerlegung auch in Florenz üblich gewesen sein muß, da die Fragmente Corsis ebenfalls solche Nummern tragen. In der Szene des Angelo Custode wandert dieselbe Melodie zwischen Engel und Seele hin und her (Nr. 29, 34, 38, 40). Die Eingangsszene des 3. Aktes ist ganz auf Wiederholung einzelner kleiner Glieder aufgebaut, wobei die Chorstellen gleichfalls in wechselnder Wiederkehr den Szenenbau tragen und gliedern; auch der groß angelegte Chorschluß des Werks, ein Finale mit Soloquartett, Duett und fünf- oder sechsstimmigen Chören verwendet diese Wiederholungstechnik.

Ähnliche Refrainchöre kennen ja bekanntlich Peri und Caccini auch, deren Chorverbrauch ebenfalls wesentliches Stilmerkmal ist, aber sie begnügen sich mit viel einfacheren Verhältnissen und stellen den Chor nur ans Ende kurzer Strophengesänge. Bei Cavalieri sind die Mittelglieder bunter und die Chorverteilung ist entwickelter, so sind auch u. a. Variationschöre angewendet, z. B. in der Prologszene (Beisp. 11). Den 24 Chorstellen der Rappresentazione stehen 8 solche in der Euridice gegenüber, von denen 6 dem 1. Akt zufallen. Auch die Dafne bot 8 Chöre auf, die Arianna hatte 7, der Orfeo hingegen 11.



26. Ansicht des Palazzo de Pitti in Florenz. Hier wurde 1600 Giulio Caccinis Euridice aufgeführt. Stich nach Jos. Zocchi von Joh. Sebastian Müller aus Nürnberg.

Beispiel 11

E. de Cavalieri, Rappresentazione sacra

Coro à 4

1. Que-sta vi - ta mor - ta - le, Per fug - gir pre - sto hà l'a - le u.s.w.

2. Ve - lo - ce il gior - no, e rat-to il cor - ro à la not - te

Halbe Werte

3. Il tem - po, che non du - ra, ci lo-gra, e ci mi - su - ra

4. Mà la vi - ta, ch'è bre - ve, il sag - gio o-diar non de - ve



27. Orpheus und Eurydice. Nach einem Stich von Marc. Antonio Raimondi.

Das Prinzip des Chorrefrains wird schon in der Unterweltszene der Euridice von den Florentinern in den Sologesang übertragen, von Monteverdi in der Ariadneklage aufgegriffen und in der Botenszene des Orfeo weitergebildet (Beisp. 12).

Daß die Wiederkehr gleicher Gesänge für das geistliche Singspiel überaus bezeichnend war, wird aus den erhaltenen Denkmälern des Mittelalters ohne weiteres deutlich, z. B. aus Coussemakers bekannter Sammlung. Es kam sogar vor, eine einzige Melodie einem ganzen Stück zugrunde zu legen (so in der Erweckung des Lazarus, 12. Jh., Coussemaker, S. 220ff.) und diese Anlage ist über England bis zu Jakob Ayrer hin zu verfolgen. In der beziehungsvollen Verwendung der einzelnen Tonweisen boten die mittelalterlichen Spiele sogar außerordentliche Feinheiten auf. Die Pflege des gesprochenen Vortrags war dann der Humanistenzeit eigen und so trat im 16. Jahrhundert im geistlichen Theater an Stelle des Durchsingens die vorwiegende Sprechrezitation. Sie ist für die Florentiner Rappresentazioni z. B. voll belegt, ihre Gewohnheitsmacht schimmert selbst in Cavalieris Werk im gesprochenen Proemium durch und veranlaßt noch einen Doni zum eifrigen Eintreten für die Mischung zwischen Gesang und Sprechvortrag in der szenischen Musik überhaupt (4. Kap. seines Traktats). Doni beruft sich darauf, daß diese Mischung in Mantua zur Zeit Herzog Ferdinands von Gonzaga (nach 1612) erfolgreich üblich war und macht noch andere Beispiele, so aus Rom namhaft. Überreste dieser in Italien später ganz verdrängten Auffassung sind bis gegen die Jahrhundertmitte lebendig, so heißt es 1644 in der Vorbemerkung zu Loreto Vittoris „La Santa Irene“, daß das Werk zwar zur Musik verfaßt sei, daß aber im Palast des Marchese di Nobili nur einige Szenen gesungen wurden und diese Einrichtung wunderbar gefiel. Wo man es also nicht ganz in Musik darstellen könne, möge man es teilweise sprechen.



Cavalieris künstlerische Absicht ging somit dahin, die Rappresentazione durch den Anschluß an die monodischen Stilbestrebungen aufzufrischen. In diesem Sinne sind auch gewisse volkstümliche Züge der Melodiebildung zu verstehen, so die häufigen Gruppenredikte wie im obigen Beispiel 10 zu Beginn der Monodie oder in folgenden mitten aus dem Zusammenhang gerissenen Wendungen (Beisp. 13).

Durch seine Verankerung im Beschaulichen und durch die reiche Chortechnik hat Cavalieri zugleich dem Oratorium die stilistische Grundlage gewonnen. Seiner Kennzeichnung als geistlichem Drama widerspricht schon die seltsame Behandlung des Chors bei der Aufführung,

wo er konzertmäßig unbeteiligt im Angesicht des Publikums die Darstellung verfolgte; beim Singen hatte er aber aufzustehen und sogar zu agieren. Die bühnenmäßige Handlung erscheint zurückgedrängt, hingegen ist auf starke Bereicherung der Mittel und auf Gegenüberstellung von Gegensätzen Bedacht genommen. Tanz und Ballett sind einbezogen, zu Beginn wie erwähnt gesprochener Vortrag, in den Zwischenakten pantomimische Intermezzi, an den beiden ersten Aktschlüssen stehen zwei Sinfonien von wuchtiger Anlage. Das Orchester, das wie in der älteren Intermedienmusik und wie in den Florentiner Pastoralen unsichtbar spielt, setzt sich aus Fundamentinstrumenten zusammen (Lira doppia, Clavicembalo, Chitarrone oder Theorbe, stellenweise Organo soave) und über eine ähnliche Besetzung verfügte man bei der Euridice (Gravicembalo, gespielt von Corsi, Chitarrone, Lira Grande und Liuto grosso). Dieses Intermedienorchester hat dann in Monteverdis Orfeo seine kunstvollste Ausdeutung erfahren.



PROLOGO
LA TRAGEDIA·

O che d'alti ſoſpir vaga e di pianti Spars'hor di doglia hor di minaccie il volto Fei negli ampi te atri al popol ſolto ſcolo rir di pietà vol ti e ſembianti. Ritornello Ricomincia l'Aria medeſima ſu le parole ſeguenti.

2
Non ſangue ſparſo d'innocenti vene,
Non ciglia ſpente di Tiranno inſano,
Spettacolo infelice al guardo vmano
Canto ſu meſte, e lagrimoſe ſcene.

3
Lungi via lungi pur da regij tetti
Simolacri funeſti ombre d'affanni
E eo i meſti coturni, e i fuſchi panni
Cangio e deſto oe i eor piu dolci affetti

4
Hor s'auuerra, che le cangiate forme
Non ſenz'alto ſtupor la terra ammiri
Tal ch'ogni alma gentil ch'Apollo inſpiri
Del mio nouo cammin calpeſti l'orme.

5
Voſtro Regina ſia cotanto alloro
Qual forſe aneo nõ colſe Atene, o Roma,
Fregio non vil ſu l'onorata chioma
Fronda Febea fra due eorone d'oro

6
Tal per voi torno, e con ſereno aſpetto
Ne Reali Imenei m'adorno anch'io;
E ſu corde piu liete il eanto mio
Tempro al nobile cor dolce diletto;

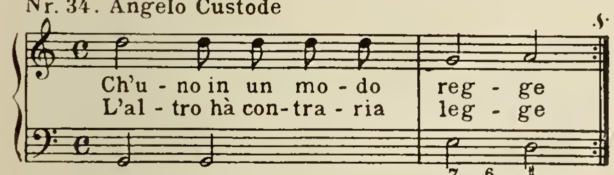
7
Mentre Senna Real prepara intanto
Alto diadema ond'il bel crin ſi fregi,
E i manti, e ſeggi de gli antichi Regi
Del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto.

28. Giulio Caccini. Euridice. Prologseite der Erstausgabe. Florenz, G. Marescotti, 1600.

Die volkstümlichen Melodiewirkungen, die wir oben bei Cavalieri

Beispiel 13





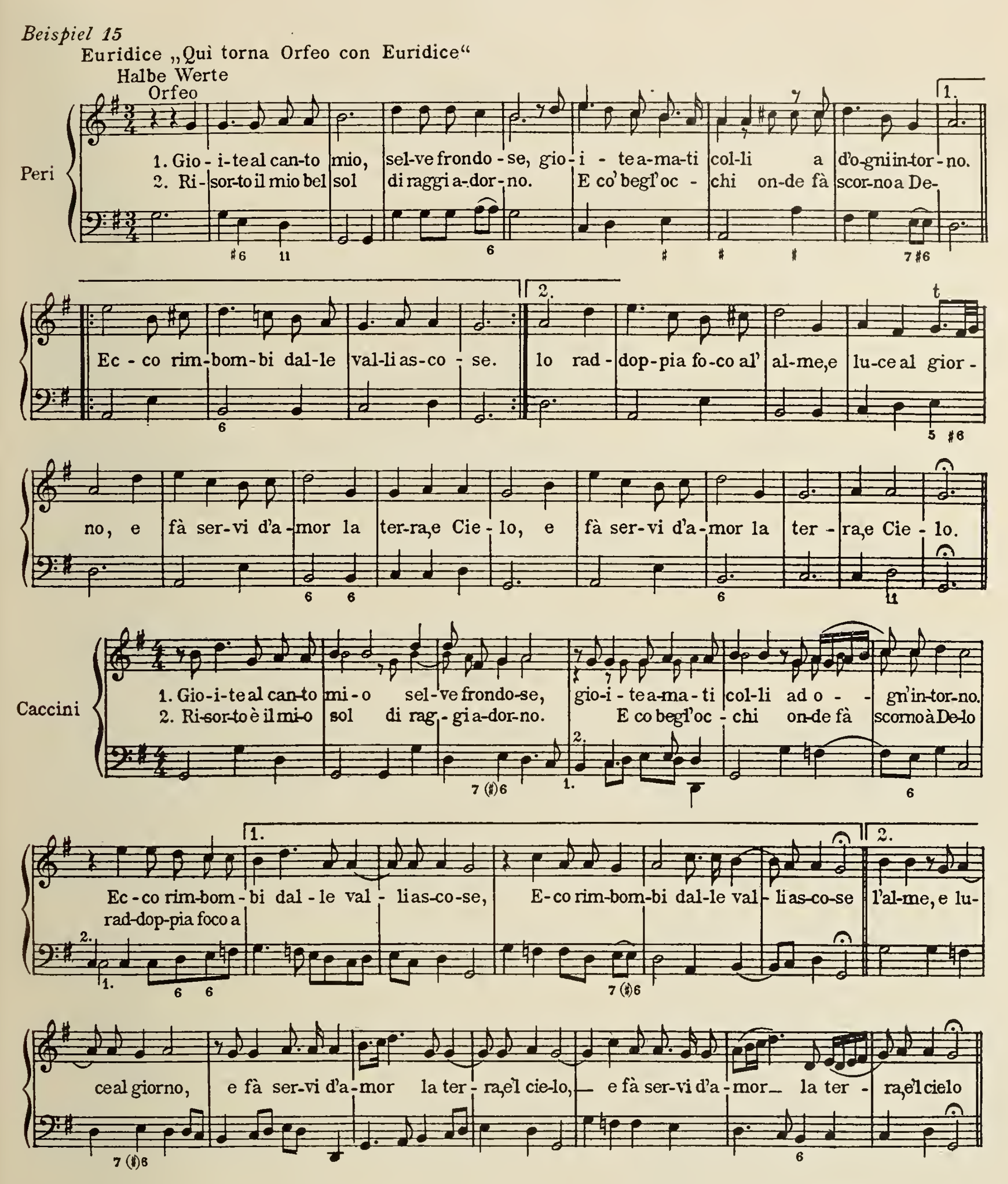
·ʃ· Zeichen zum Atemholen und für Gestikulation.

anmerkten und auf die sich Donis Vorwurf bezieht, der Römer habe die szenische Musik auf das Gebiet der Barzollette und Villanelle hinüberschieben wollen, fehlen bei den Florentinern völlig; hingegen ist in der Rappresentazione jene stimmunggebende Akkordausbreitung nahezu ganz zu vermissen, die anscheinend auch Peri eingeführt hat, wobei das Auskosten eines Dreiklangsakkords durch Orgelpunktwirkungen

gewürzt ist. Der erste Gesang des Orfeo „Astri, ch' a miei lamenti“ und insbesondere die Unterweltsarie des Orpheus „Funeste piaggie“ fußen auf dieser Technik, die Caccini übernommen hat, die dann von Monteverdi künstlerisch vervollkommnet wurde („Tu sei morta“ oder „Rosa del Ciel“ im Orfeo. S. Beisp. 14).



Das Recitar cantando des Rappresentativstils, das mit geringen Ausnahmen bei Cavalieri wie in obigem Beispiel pausenlos verläuft, ist durch die aus der Mehrstimmigkeit überkommenen gedehnten Versschlüsse und die damit zusammenhängenden ständigen Kadenzierungen dem Ideal des freien Sprechvortrages erheblich entrückt und wir hören schon 1606 von Anhängern der neuen Richtung Klagen über die allzu große „Trivialität“ dieses Rezitativgesangs, „che suol presto venire in fastidio agli uditori“ (Pietro della Valle, über Quagliatis Rezitativbehandlung im Carro di fedeltà, die herausgestrichen wird). Die Euridice-Kompositionen verfügen daneben nur über ganz wenige deutlich abgehobene Sologesangsformen. Der Prolog der Tragedia ist ein Strophenlied (7 Strophen) mit kurzem Instrumentalabschluß, die Refrainchöre werden eingeleitet von kürzeren oder längeren Variationsstrophen, Tirsis singt ein Strophenlied (bei Peri mit Triflautosatz eingeführt), Orfeo hat in der Unterwelt einen dreiteiligen durch gleichen Abschluß scharfgegliederten Gesang, und bei der Wiederkehr des Liebespaars zur Erde im dritten Akt folgt eine zweistrophige Arie, deren zweite Strophe erweitert ist. In all diesen Formbelangen stimmen die Partituren der beiden Meister überraschend getreu überein (Beisp. 15).



Der Auftritt der Botin Dafne bringt in die schon der festlichen Gelegenheit wegen vorwiegend heiter gerichtete Idylle die stärksten tragischen Erregungen. Hier greift Peri ungleich tiefer als Caccini, inbesondere in Orfeos Ausdrucksgesängen. Die harmonischen Mittel, Wechsel zwischen Dur und Moll, terzverwandte Rückungen, chromatische Führungen, dazu vermin-

derte Gesangsspannungen treten aus der übrigen gemäßigten Haltung eindrücklich hervor. Stärkere tragische Kräfte wurden dann erst durch Monteverdi eingesetzt, der schon von Doni stets in den Kreis der Begründer des Musikdramas als Hauptpersönlichkeit einbezogen wird.

Zunächst muß nun die Feststellung des monodischen Stils in der geistlichen Musik und in der weltlichen Kammermusik für Gesang überschaut werden. Ludwig Grossi da Viadana (1564—1627) sagt in der Vorrede seiner Cento Concerti ecclesiastici, er habe den Mangel an geeigneter Literatur für geringstimmige Sologesänge zur Orgel vor Augen gehabt und den Brauch, nach dem man sich im Bedarfsfall an die Einrichtung 5—8stimmiger Motetten hielt, und einzelne obligate Stimmen aus dem Zusammenhang herausgriff, abstellen wollen. In dem Bestreben, den Sängern einen erheblichen Vorrat von ursprünglich solistisch gedachten Kompositionen zu bieten, habe er mit allen Kräften auf Wohllaut und Anmut der Melodie hingearbeitet, auf guten Fluß der Stimmen und vernünftige Textbehandlung; insbesondere seien Pausen vermieden, wo sie sinngemäß nicht hingehören. Dadurch werde diese Gesangsart für die vortragenden Künstler überaus bequem.

Viadana nennt seine Versuche geistliche Konzerte und bedient sich so eines Ausdrucks, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Schwung kommt und in der Barockzeit als Modewort mit wechselnder Bedeutung weite Verbreitung findet. Der Konzertbegriff scheint von der Instrumentalmusik ausgegangen zu sein. Im 1. Buch der Intabulatura de leuto des Joannes Matelart, Rom 1559, bezieht sich das Konzertverhältnis auf zwei Lauten (S. I. M. G. IV., S. 400), für die Sologeige soll die Bezeichnung Concerto nach Burney und Fétis zuerst in einem verschollenen Werk des Neapolitaners Scipione Bargaglia, Venedig 1587, vorkommen, durch die im selben Jahr erschienene Sammlung von Kirchen- und Madrigalmusik des Andrea und Giovanni Gabrieli erlangte der Terminus für stark besetzte, gemischte Chor- und Instrumentalmusik Verbreitung (Concerti per voci e stromenti musicali), während er in den Florentiner Intermedii e Concerti (gedruckt in Venedig 1591) auf vielstimmige, orchestral begleitete Madrigale eingeschränkt ist. Unter den 8stimmigen Madrigalen Gabrielis ist auch ein Ricercar per sonar des Andrea eingereiht, das M. Seiffert als Konzert auf zwei Orgeln deutet, wobei er auf die Venetianer Gepflogenheit des Orgelkonzertspiels hinweist. Riemann hat das Stück in der der Vorlage gleichfalls gemäßen Bestimmung für 8 Saiteninstrumente veröffentlicht (Old Chamber Music), die Kanzone liefert einen frühen Beitrag zum Da Capo, indem das Thema zum Schluß mit seiner ganzen Durchführung wiederkehrt. Mit Adriano Banchieris 8stimmigen Concerti ecclesiastici von 1595, die eines der ältesten gedruckten Beispiele für den Basso per Organo bieten, ist der Ausdruck auf die geistliche Motette festgelegt, und zwar für starke Besetzung, in diesem Sinn bleibt er in der Folge hauptsächlich angewandt, wenn er auch durch Viadana und seine Nachfolger vorübergehend für monodische Versuche herangezogen wurde. M. Prätorius nennt als Hauptmerkmal des sonst weitgefaßten Concertando die Teilung in Chöre, das „chorweise Umbwechseln“ von Vokal- und Instrumentalstimmen, von hohen und niederen Gruppen, von Solo und Tutti, wobei die Etymologie des Wortes das lateinische concertare, „welches miteinander scharmützeln heißt“, herbeiholt. (Moser hat mit Glück das englische consort dagegengestellt.) Wenn Prätorius betont, daß in der Madrigalliteratur der Ausdruck gemieden werde, so ist diese Angabe zu ergänzen; Monteverdi hat ihn fürs Madrigal schon 1619 aufgefrischt, in den 20er Jahren ist er da häufig. Später wurde der Konzertbegriff immer mehr auf die solistische Musikübung und ihre Literatur eingeschränkt.

Viadanas 100 Konzerte binden 40 einstimmige und 60 für 2—4 Stimmen berechnete Stücke. Im Stil schließt sich die Mehrzahl trotz der künstlerisch persönlichen Absichten des Vorworts an den üblichen Motettengeist an, ohne die aus dem Innern der Dichtung schöpfende musikalische Gestaltung Caccinis zu erstreben. Häufig sind kontrapunktische und homophone Teile in Gegensatz gebracht (Beisp. 16). Das Vorwalten des Motettenstils mit willkürlichen Textgliederungen und frei beweglichen, oft bis zur Sinnlosigkeit gehenden Textwiederholungen lassen erkennen, daß Viadana im allgemeinen nur schwer von den älteren Musikanschauungen frei kommt und vielfach das ältere Bicinium und Tricinium einfach mit Generalbaßbegleitung aufleben läßt. Selbst in einstimmigen Baßstücken, die Basso continuo und Gesang gern in

Beispiel 16

L. Viadana, Cento concerti ecclesiastici

Soprano: Or - na - ve - - - - - - - - - runt fa - ci-em tem - - - - - - - - - - - - pli, fa - ci-em tem - - - - pli

Alto: Or - - - na - ve - - - - - - - runt fa - - - ci - em tem - - pli, fa - ci-em tem - - - - - - pli

Basso: Or - - - na - ve - - - - - - - - runt fa - - ci-em tem - - - - - pli

(Refrain, der im zweiten Abschnitt wiederkehrt)

Et fa-cta est, et fa-cta est lae - ti - ti - a ma-gna in po - pu - lo

eine einzige Linie verketten, ist die Grundlage der Motettenpraxis nicht überwunden. In vielen Fällen ergibt das Zwiespiel der Kräfte ein Mittelding zwischen alter und neuer Musikauffassung, während sich rein textgezeugte Monodie nur vereinzelt durchringt. Große Vorliebe bezeugt Viadana für Da Capo und Refrain, wie unsere Beispiele dartun (Beisp. 17 u. 18). Das Da Capo ist auch in dem von M. Schneider mitgeteilten vierstimmigen „Cantate Domino canticum novum“ zu vergleichen, es bietet sich ferner in dem von Viadana den Konzerten beigegebenen instrumentalen Canzon Francese in Risposta.

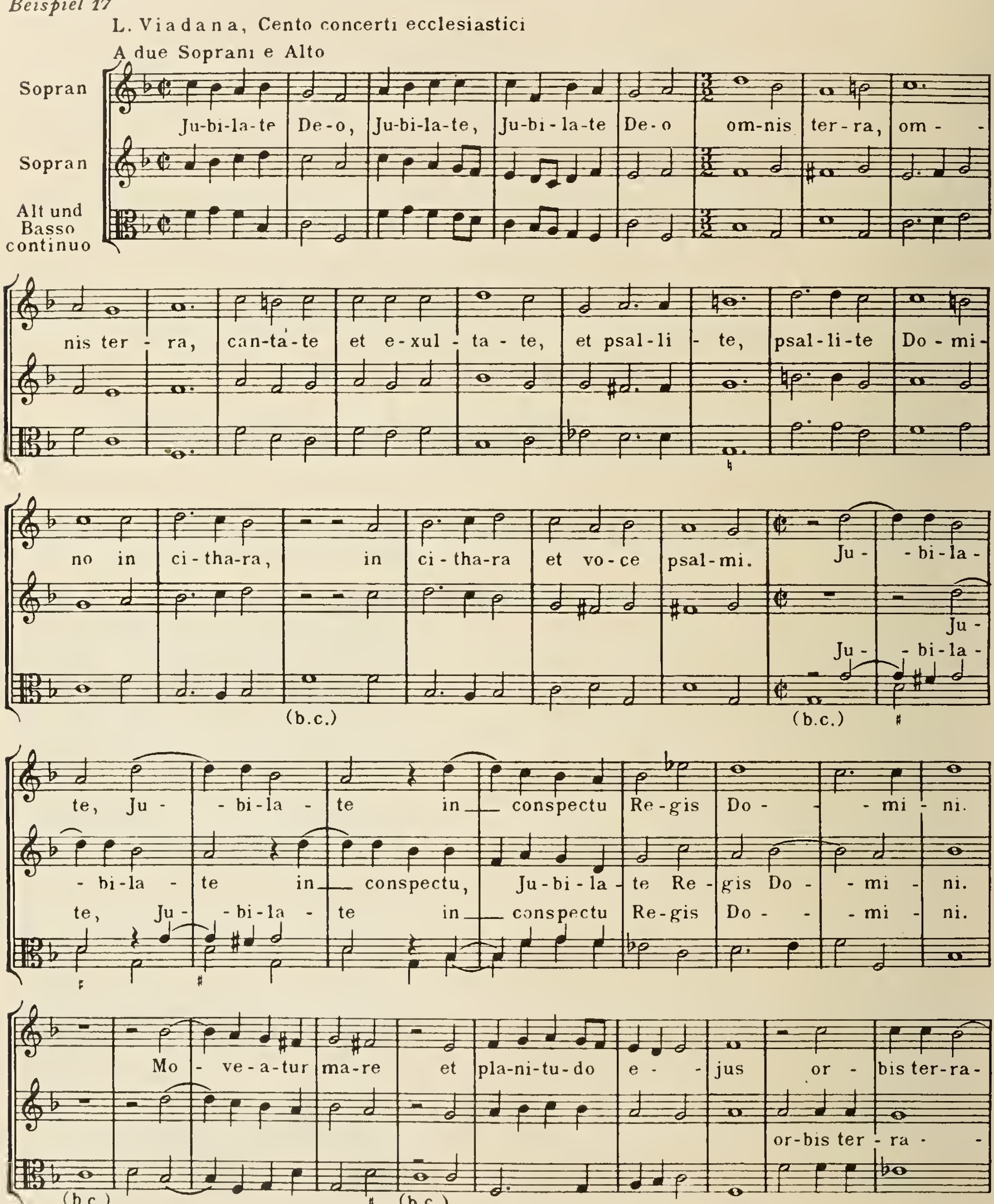
Daß Viadana die monodische Durchdringung der Kirchenmusik in hohem Maße am Herzen lag, das bewies er auch durch seinen vereinzelt gebliebenen Versuch, die Hochform der geistlichen Tonkunst, die Messe, in den neuen Gedankenkreis einzubeziehen Das zweite Buch der Concerti ecclesiastici (1607) überträgt den monodischen Stil auf eine Missa Domi-



29. Ludwig Grossi da Viadana.
(Nach dem Gemälde in der Sakristei der Chiesa arcipretale plebana auf dem Kastell von Viadana.)

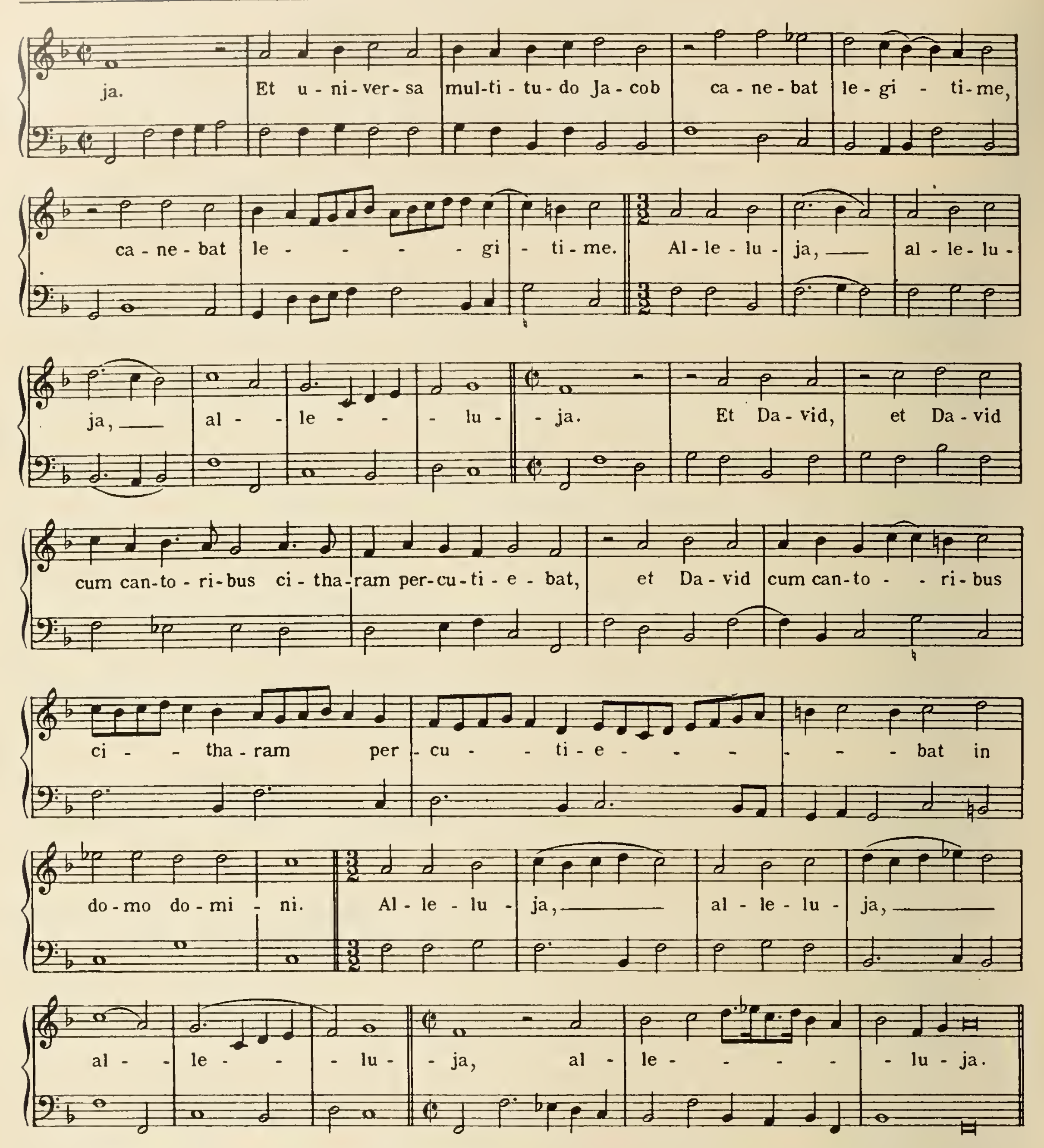
nicalis für Tenor oder Sopransolo mit Basso continuo. Sie ist von Peter Wagner in der Geschichte der Messe (I, S. 534) veröffentlicht und benützt die Choralmelodie für die gewöhnlichen Sonntage, im Credo ist der Choral einfach mensuriert. 1619 gab Viadana dann 24 ein-

Beispiel 17



stimmige Credoweisen heraus, die über liturgische Hymnenweisen gearbeitet sind. P. Wagner vermutet einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Viadana und der sogenannten Missa Quodlibetica, einer namentlich in Österreich beliebten Messenform, die bei Jakob Vaet, dem





1567 verstorbenen Wiener Hofkapellmeister, und in Karl Luythons Messen von 1609 greifbar ist. Die einfache Haltung und der Verzicht auf höhere kontrapunktische Kunst ist diesen Messen eigentümlich, in denen im Bedarfsfall einzelne Stimmen von Instrumenten ersetzt wurden. Einfache Chorverhältnisse waren hier maßgebend. In Ippolito Baccusis 8stimmigen Messen von 1596 ist ausdrücklich Gesang- oder Instrumentalaufführung freigestellt. Viadana schreibt für einen Sänger, dem der Choralchor gegenübersteht, doch konnten die Choralpartien auch ganz von der Orgel übernommen werden, von einer konzertierenden

Gesangsführung ist keine Spur, während sich eine solche im Kyrie Giovanni Gabrielis von 1597 wie eine „Morgenröte des konzertierenden Stils" (P. Wagner) in der Meßkomposition darbietet (Beisp. 19).

Beispiel 19



Gegenüber Viadana tritt Caccini in seinem Erstling der weltlichen monodischen Lyrik, den „Nuove Musiche" (Florenz 1602) unvergleichlich zielsicherer und gereifter auf den Plan. Schon die lange Vorrede entwickelt künstlerisch-persönlich die Grundlagen des neuen Stils, ganz im Anschluß an Bardis Weisungen, die Hauptsache sei die freimelodische Gestaltung aus der Dichtung nach dem Grundsatz, zuerst „favella e ritmo, ed il suono per ultimo". Die musikalische Askese der dramatischen Versuche ist allerdings hier gelockert, Caccini breitet sich eingehend über gesangstechnische Fragen aus, wobei er aus der Passagierlehre Bovicellis ausgiebig schöpft, ohne diesen zu nennen; zu praktischen Zwecken erfolgt eine Gruppierung des Inhalts in (12) Madrigale und (10) Arien. In den Madrigalen wird die Theorie in großen Würfen erprobt, bei denen die musikalische Formlösung aus der geistigen Einstellung zwangsläufig erfließt, wenngleich, wie oben bemerkt, aus der Mehrstimmigkeit die Formrundung durch Wiederholung weitgehend herangeholt wird. In den viel anspruchsloseren Arien hingegen geschieht der Vorliebe der Zeit für das knappe volkstümliche Lied Genüge, sie sind kurze Strophenweisen, gern tanzmäßig gefaßt, liegen also im Zug der Frottole- und Villanellenbewegung sowie der Tanzmadrigale Gastoldis. Das erste Stück reiht aber mehrere musikalisch verschiedene kurze Teile aneinander, ist also durchkomponiert, während in einigen anderen Arien, insbesondere der 3. und 4. über gleichem Strophenbaß verschiedene melodische Variationen nacheinander abgewandelt werden (die der 3. Arie sind in Riemanns Handbuch über den Baß übereinander getürmt). Es ist aber anzunehmen, daß diese melodische Variation auch dort gilt, wo sie nicht ausgeschrieben ist.

Die ältere Improvisationstechnik scheint hier in Noten festgehalten und weitergebildet zu sein. Darauf läßt auch die Beigabe eines Bruchstücks der Aria Romanesca im theore-



30. Giulio Caccinis „Nuove Musiche“ 4. Arie der Erstausgabe. Florenz, Marescotti 1601.

tischen Teil schließen, die sich mit der gleichen bruchstückhaften Wiedergabe einer Aria per cantar Ottave in einer Kanzonettensammlung bei Simon Verovio von 1591 deckt. Eine bekannte Ariost-Stanze ist da mit einer dem Ruggierobaß nahestehenden Baßmelodie versehen. Diese Fälle zeigen, wie der musikalische Vortrag volkstümlicher Strophen, wie Ottaverime, Capitoli usw. erfolgte; die Oberstimme hatte zu dem stehenden, in jeder Stanze viermal wiederkehrenden Baß je nach dem Gehalt der Verse zu improvisieren. Über Caccinis Fragment konnte man also die ganze Elegie Bernardo Tassos vortragen, die, wie wir oben sahen, auch Monteverdi über gleichem Baß ganz komponiert hat. Wir erkennen hier eines jener allgemein gebräuchlichen Baßthemen, die nach 1600 in Instrumental- und Vokalmusik häufig auftauchen und bei denen es sich nach Einsteins Beweisführung eben um die Überlieferung der Weisen handelte, nach denen man berühmte Stanzen, bzw. Teile von Heldengedichten in Ottaverime als Volkslied absang. Die Bezeichnung Aria di Ruggiero gilt einer solchen Stanze aus Ariosts Rasendem Roland, die Aria Romanesca ist der römische, die Aria di Genova der genuesische, die Aria di Firenze, die Frescobaldi variiert hat, der florentinische Ottaventon; Zeffiro und Gazella deuten auf die Textanfänge bekannter volkstümlicher Strophen. Als man im Laufe des 16. Jahrhunderts zur Laute oder Theorbe rezitierte, sank die Melodie in den Baß. Auf die einfach melodische Rezitation der Volksepen beruft sich noch Doni in seinen Ausführungen über die Rhapsodie (II, 185), viel später auch Goethe in seinen Reiseberichten.

Die von Caccini geübte Scheidung zwischen frei deklamiertem Madrigal und musikalisch geschlossener Arie kennzeichnet die ganze folgende umfangreiche Produktion der Frühmonodie, seine ersten Schritte zur Formerweiterung durch melodische Variation über stehendem Baß, aber auch durch strophische Durchkomposition bieten die Anregung zu entschiedeneren Vorstößen in gleicher Richtung. Das können wir an der Lyrik Peris beobachten. Die „varie Musiche“ des Florentiners (1609) enthalten drei aufeinanderfolgende Monodien

(12—14), die durch gleichen Baß zusammengefaßt werden, dabei in der Strophe Rezitativ, Arie und Ritornell auseinanderstellen, eine spätere Arbeit des Meisters, die uns eine Florentiner Monodiensammlung in Raudnitz überliefert, gliedert sich in drei selbständige Abschnitte von frei deklamierender Haltung, aber maßvollen Verhältnissen, wobei der gleiche Textbeginn dieser drei Teile in die Musik übernommen ist und dadurch rasche Übersicht erzielt wird (Beisp. 20).

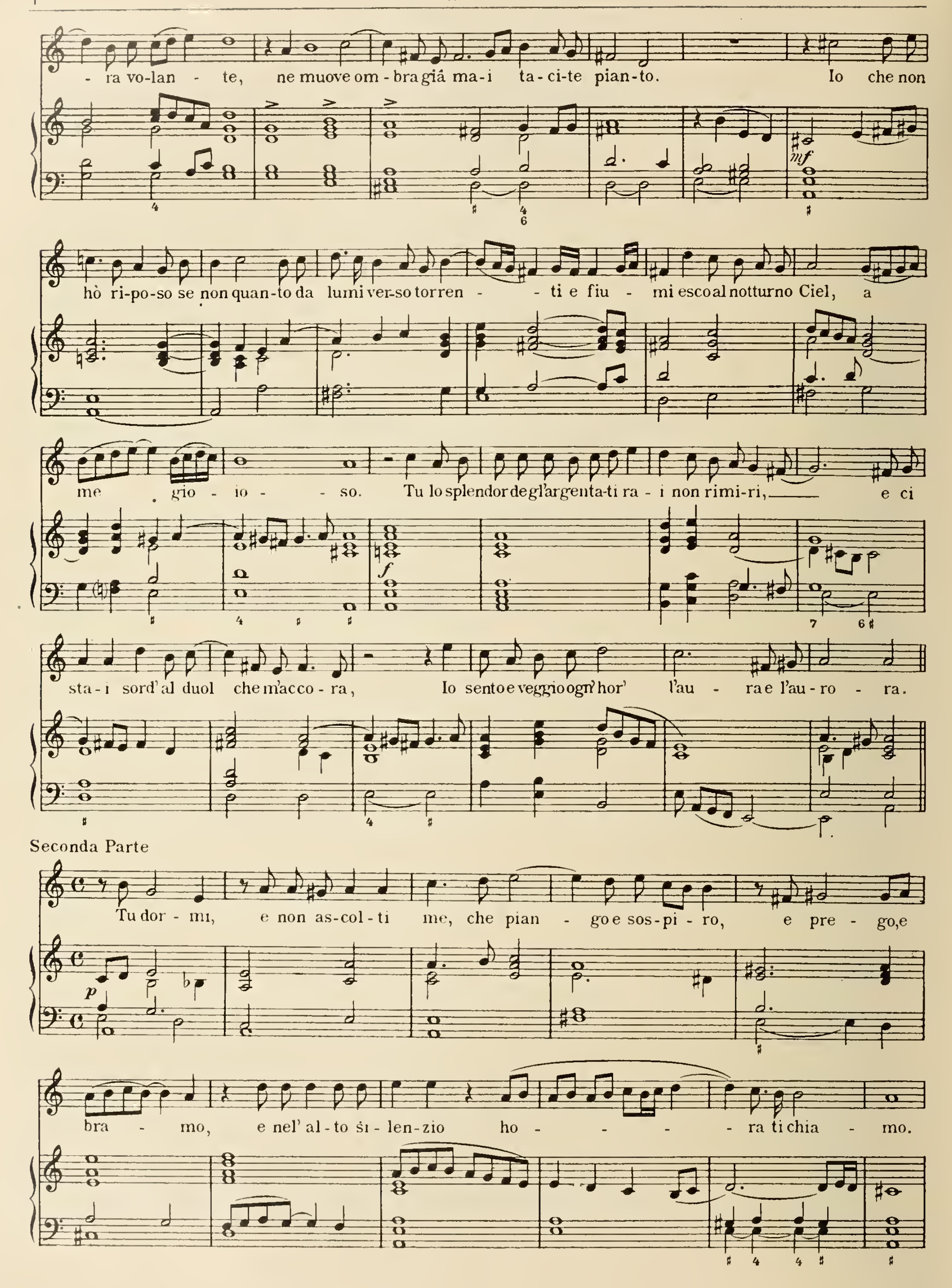
31. Giulio Caccinis „Nuove Musiche". Erstausgabe. Romanescastrophe aus dem theoretischen Teil.

Aus derselben Quelle, der wir Peris „Tu dormi" verdanken, entnehmen wir die folgende Strophenarie der Settimia Caccini (Ghivizzani), einen leidenschaftlich bewegten Gesang, der anfangs durch gleiche Kadenzen geregelt ist, die Strophe breit ausdehnt und durch eine knappe rezitativische Überleitung zwei musikalisch fließende Tripeltaktreihen auseinanderhält; der Frottolerhythmus der zweiten entspricht echt italienischem dramatischen Überschwang des Affekts (Beisp. 21).

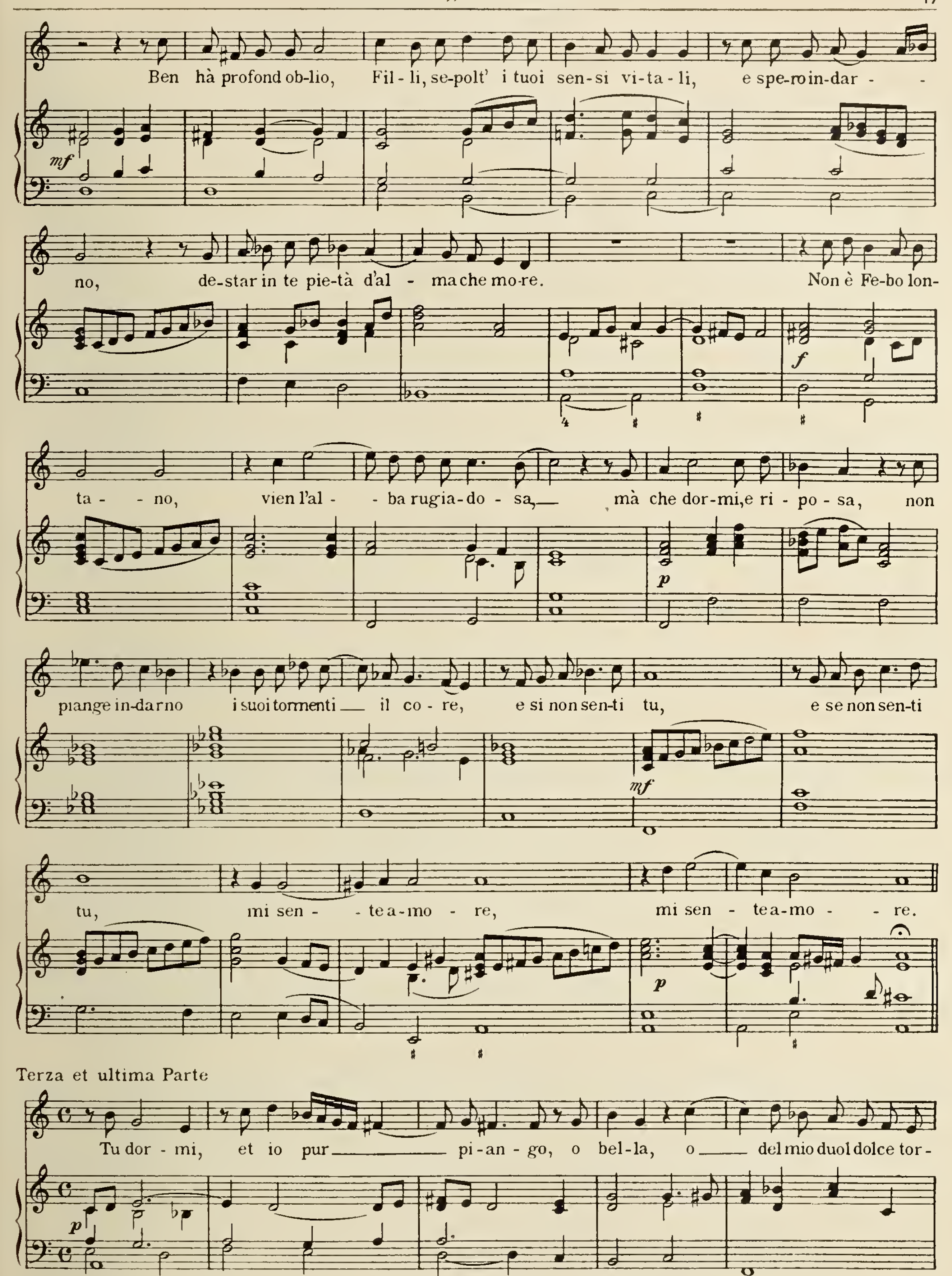
Mit Settimia Caccini, einer der sangeskundigen Töchter Giulio Romanos, begegnen wir dem starken Strom dilettantischer Kunstkräfte, von dem die monodische Komposition überflutet wurde. Schon 1602 tritt so z. B. der Doktor der Rechte D. M. Megli in die Reihen der Nachahmer Caccinis. Daß die singfrohen weiblichen Gesellschaftskreise sehr bald für die neue Art häuslicher Musikpflege Feuer und Flamme waren, hören wir aus der langen Vorrede B. Barbarinos zu seinen Madrigalen (Venedig 1607), worin u. a. der Gebrauch des Violinschlüssels statt des C-Schlüssels als technische Erleichterung für das weibliche

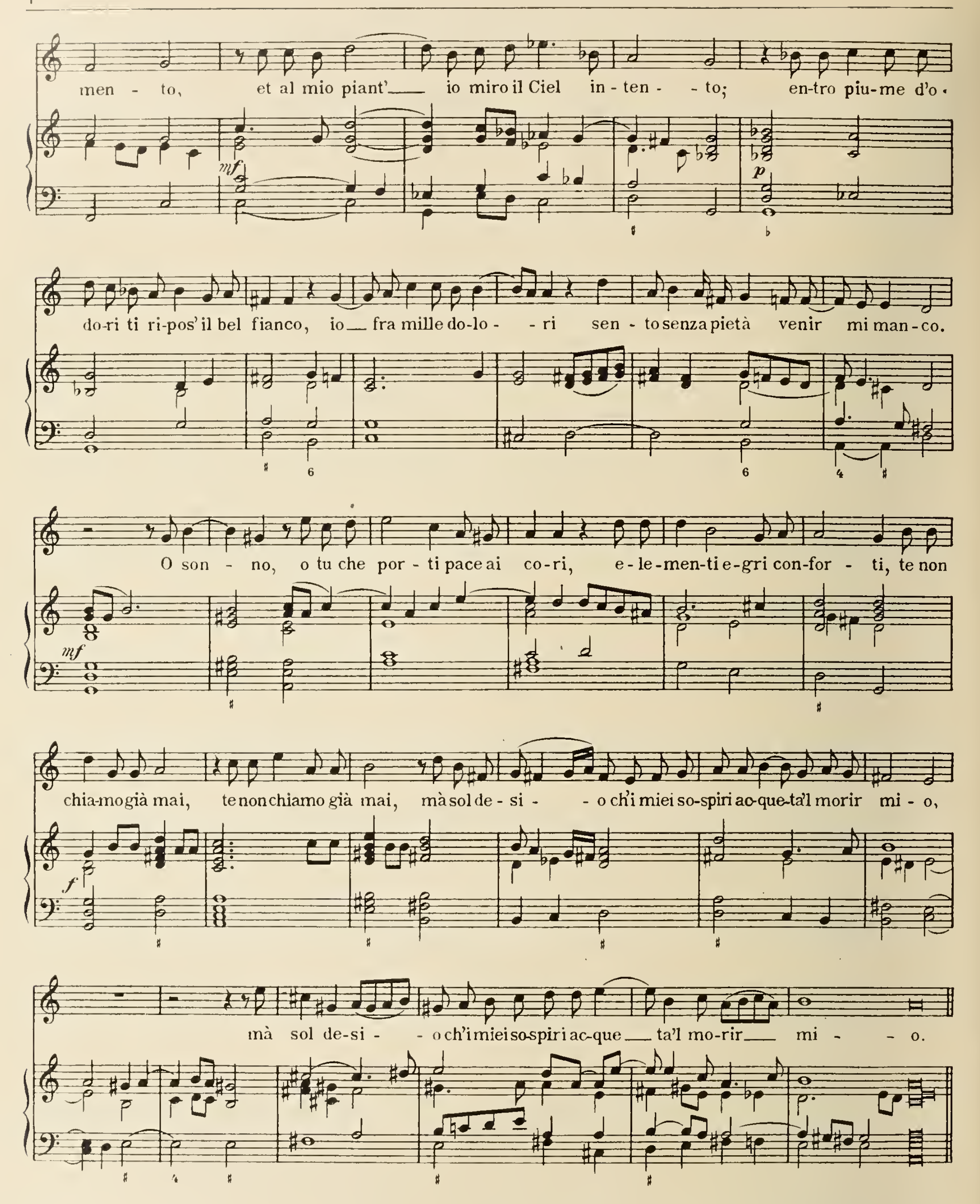
Beispiel 20





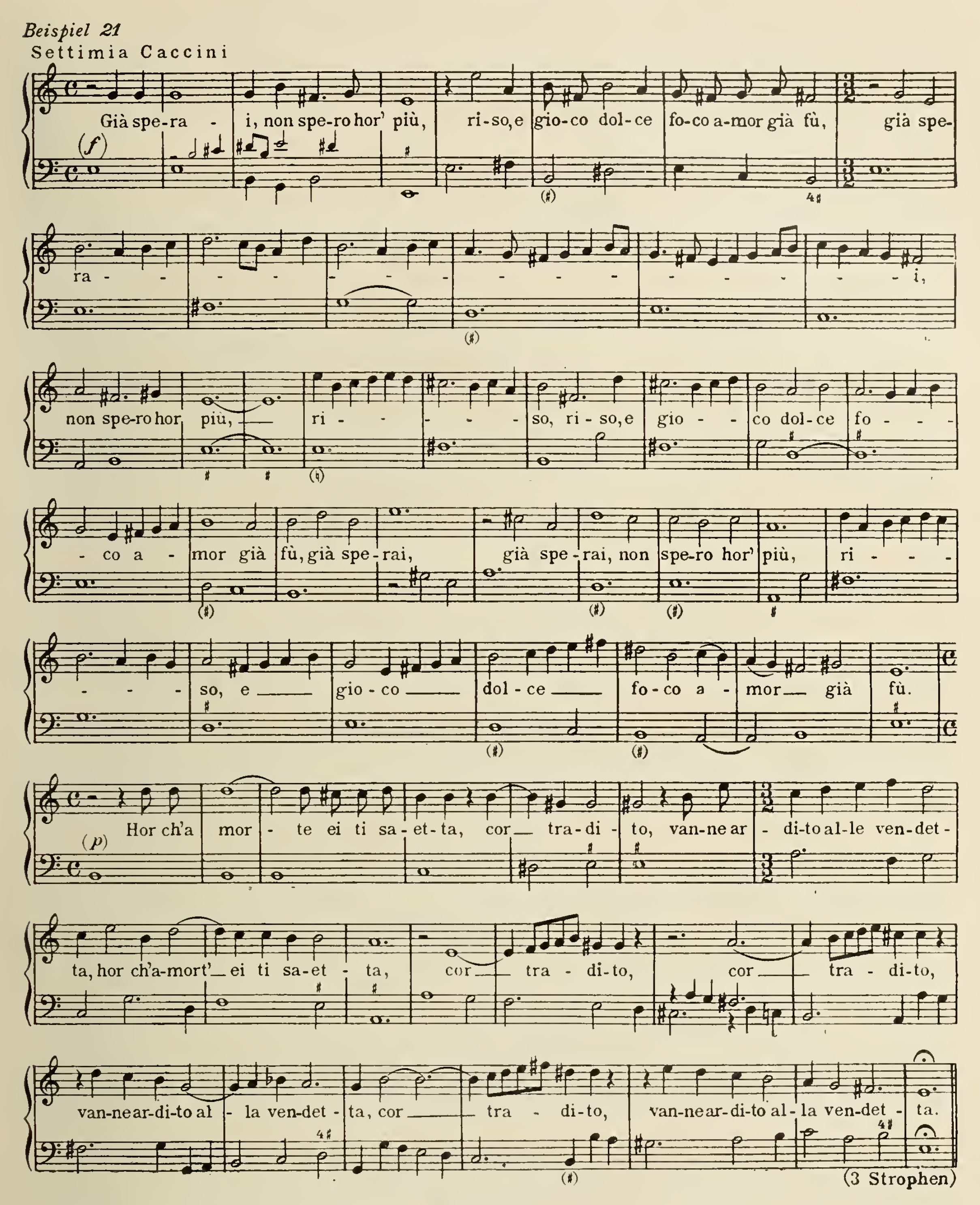
- ra vo-lan - te, ne muove om - bra giá ma-i ta-ci-te pian-to. Io che non
hò ri-po-so se non quan-to da lumi ver-so torren - - ti e fiu - mi esco al notturno Ciel, a
me gio - io - - so. Tu lo splendor degl'argenta-ti ra - i non rimi-ri, e ci
sta-i sord'al duol che m'acco-ra, Io sento e veggio ogn'hor' l'au - ra e l'au-ro - ra.
Seconda Parte
Tu dor - mi, e non as-col-ti me, che pian - go e sos-pi - ro, e pre - go,e
bra - mo, e nel' al-to si - len-zio ho - - - - ra ti chia - mo.


Ben hà profond ob-lio, Fil-li, se-polt' i tuoi sen-si vi-ta-li, e spe-ro in-dar-no, de-star in te pie-tà d'al-ma che mo-re. Non è Fe-bo lon-ta-no, vien l'al-ba ru-gia-do-sa, mà che dor-mi, e ri-po-sa, non piange in-darno i suoi tormenti il co-re, e si non sen-ti tu, e se non sen-ti tu, mi sen-te a-mo-re, mi sen-te a-mo-re.
mf
f
p
mf
p
Terza et ultima Parte
Tu dor-mi, et io pur pi-an-go, o bel-la, o del mio duol dolce tor-
p



Publikum eingesetzt ist. Bei Barbarino stoßen wir übrigens auch wieder wie bei Viadana auf die absolute Einstimmigkeit von Baßgesängen.

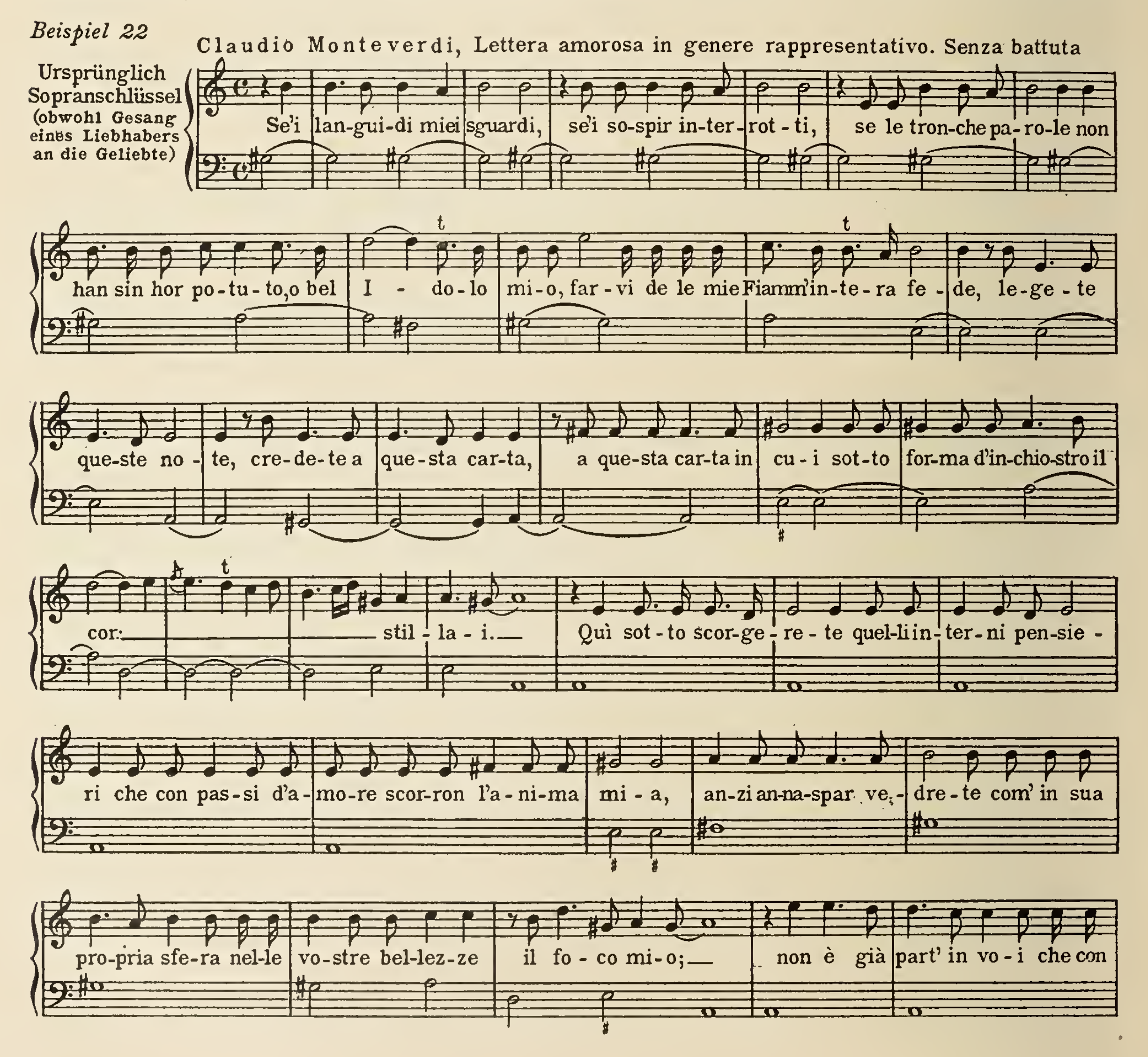
Beispiel 21



Hauptorte der frühmonodischen Lyrik blieben Florenz und Rom. Zum Florentiner Kreis gesellten sich M. da Gagliano, der Sänger Fr. Rasi, Orazio del Arpe, Francesca Caccini,

P. Benedetti u. a., von Mantua her insbesondere Cl. Monteverdi, von Bologna Brunetti, von Siena Cl. Saracini; die Florentiner Monodie bleibt dabei dem radikalen Programm ständig getreu, sucht es sogar in kühnen, oft unfruchtbar kühnen Experimenten zu steigern, während die römische Schule zurückhaltender ist und gern auf Verbrückung der Gegensätze zwischen älterer und neuer Stilwelt hinarbeitet. Dem römischen Kreis gehören H. Kapsberger, P. Quagliati, A. Cifra, G. F. Anerio, St. Landi, aber auch der Neapolitaner A. Falconiero an.

Die Florentiner pflegen die asketisch-monodische Deklamation mit zäher Hartnäckigkeit fort, Monteverdis Liebesbrief im Rappresentativstil aus dem 6. Madrigalbuch, Venedig 1614 (Beisp. 22), oder seine noch breiter angelegte Partenza amorosa a una voce in genere rappresentativo aus dem 7. Madrigalbuch, Venedig 1619, bekunden diese barocke Weitschichtigkeit bei harmonischer Mäßigung und völliger Teilnahmslosigkeit in der Baßführung, während einige Stellen aus Claudio Saracinis Lamento della Madonna (Schluß der seconde Musiche, Venedig 1620) das Spiel mit harmonischer Würzung und mit entwickelterer Baßzeichnung




for-za in-vi-si - bi - le d'a-mo - re tutt' a se non mi trag - ga, al - tro già non son i - o che di
vo-stra bel-tà pre - da,e Tro-fe - o.— A voi mi volg', o chio-me, ca - ri miei lac-ci d'o-ro, dhe
— co-me mai po-tea scam-par si-cu - ro, se co-me lac-ci l'a - ni-ma le - ga-ste, com' o - ro la com-
pra - ste? Voi, pur vo-i dun-que se-te de la mia li-ber - tà ca-te-na,e prez-zo; sta-mi miei pre-ci-o -
si, blon - de fi-la di vi-ne, con voi l'e-ter-na par-ca sov-ra l'fu-so fa-tal — mia vi-ta tor-ce, voi, voi,
— ca-pel-li d'o-ro, voi pur se-te di le - i ch'è tut-to fo-co mi-o raggi,e fa - vil - le. Mà se fa-
vil - le se - te, ond' a-vien ch'ad ogn' ho-ra con-tro l'u-so del fo-co in giu scende - te? Ah — ch'a voi per sa-
lir scen-der con - vie - ne, ch'a la ma-gior ce-lest' ov' a-spi - ra - te, o sfe - ra de gl'ar - dori, o pa-ra-
di-so è post' in quel bel vi - so. — Ca - ra mia sel-va d'o - ro, ric - chis-si-mi ca - pel - li, in


voi _ quel La-bi-rin-to A-mor in-tes - se, ond us - cir non sa-prà l'a-ni-ma mi - a, tron-chi par
mor-te i ra-mi del pre-ti - o - so bo-sco, e de la fra-gil car-ne scuo-ta pur lo mio Spir-to, che trà
fron-de si bel - le an-co re - ci - so ri-ma-ro pri-gio-nie - ro, fat - to ge-li-da pol-ve, ed om-bra i-
gnu-da. Dol-cis-si-mi le - ga - mi, bel-le mie piog-gie d'o-ro, quel hor sciol-te ca-de - te da quel-le ric-che
nu - bi, on-de ra-col - te se - te, e ca - den-do for-ma - te pre-ti - o - se pro - cel - le, on-
de con on-de d'or ba - gnan-do an-da-te, sco-gli di lat-te, e ri-voi d'a-la-ba-stro, mo-re sub-bi-ta-men-te,
ò mi-ra-co-lo e - ter-no, d'a-mo - ro-so de - si - o, frà si bel-le tem - pe-ste ar-so il cor mi - o. _
Mà già l'ho-ra m'in-vi - ta, ò de gli af - fet - ti miei nun-tia fe-de - le, ca-ra, ca-ra a-mo-ro -
sa, che dal-la pen - na ti di-vi - dio - ma - i. Van - ne, e s'A-mor e'l Cie-lo cor - te - se ti con-ce -



dartun sollen. Dieses Lamento ist ganz außerordentlich breit geschwungen, es gipfelt am Ende in einem Tricinium (Beisp. 23).

Solche weite monodische Gelände sind aber auch in Florenz Ausnahmeerscheinungen, in den kleineren Gebilden verschmilzt sich allmählich rezitativischer und arioser Stil, wie im folgenden Beispiel von Saracini geschieht, das Monteverdi gewidmet ist. Der ariose Schlußteil läßt das Thema in Quintbeantwortung zwischen Baß und Gesang hin und her pendeln

Beispiel 23

Claudio Saracini, Il Lamento della Madonna in stile recitativo

Anfang

So-spi-ra - va, e spar-ge - - - - - - a l'ar - - - - - - - - go di pian - - - to in fiu - - - - - - - me la De-a, la ve-ra De-a,

Ma-dre di ve-ro Nu-me, ri-cer-can-do il suo co-re, il suo sma - ri-to, e fu-gi-ti - - - vo A-mo-re

Chromatik

An-he-lan - - do, e pian-gen - - do vol - sei bei lu-mi al ciel

Arioser Ruhepunkt

O - - gni mia gio-ia, e pa - ce, Las - sa, e chi mi con - so-la, Las - - -



und unmittelbar nach dem Auftreten in Quartsequenzsteigerung aufblühen, in diesem Thema äußert sich mit dem von der Theorie, z. B. selbst bei Bianciardi noch verleugneten Septimsprung, dem in die Tiefe umschlagenden Stufengang, die außerordentliche seelische Spannung (Beisp. 24). Die freie Arienarbeit dieser extremen Gruppe zeigt sich gut in Saracinis

Beispiel 24
Claudio Saracini, Madrigale intitolato al Molto Illustre Sig. Claudio Monteverdi

U-di - te la-gri-mo - si spir-ti d'av - er - no, U-di - - - te No-va sor-te di pe - na, e di tor - men - to. Mi-ra-te crud' af - fet - to In sem-bian-te pie - to - so, La mia Don-na cru - del, La mia Don-na cru-del più de l'in-fer - - no. Per-che, per-che u - na so-la mor-te Non può far saz-zia la sua fiera vo - glia.



weichem Ausdruckslied „Lasso", das seine musikalische Form aus der Textwiederholung des Anfangswortes schöpft. In der Madonnenklage haben wir die gleiche Musikwendung zu diesem Wort schon gestreift, das in der Madrigalliteratur längst mit schmachtenden Tonfällen ausgezeichnet worden war (Beisp. 25).

Den stärksten Gegensatz zur literarisch gerichteten Entwicklungsreihe der Madrigale stellt die rein musikalisch gegründete Strophenarie dar, die sich, wie wir hörten, trotz des Widerspruchs zum Programm, selbst in Florenz durchsetzen konnte, insbesondere das Tanzlied, dem auch Gruppierungen von zusammenhängendem Tanz und Nachtanz (Proporz) abgewonnen werden (wie bei Calestani 1617: Gagliarda — Corrente). Die melodische Varia-

Beispiel 25

Claudio Saracini, Lasso. Zweite Stimme Zusatz

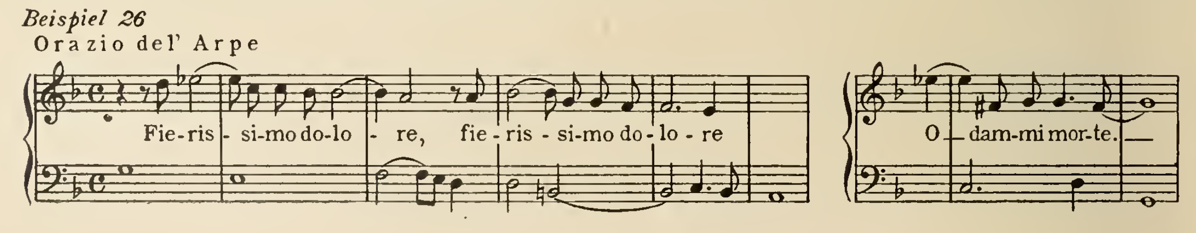
La - so, La - so, Per-che mi fug-gi, Las - so, S'hai del-la mor-te mia tan-to de-
si - o, Las - so, per-che mi fug-gi, Las - so, per-che mi fug-gi Las - so,
Tu se-i pur il cor mio, Cre-di tu per fug - gi - re, cre-di tu per fug - gi - re, Cru-del far-mi mo - ri -

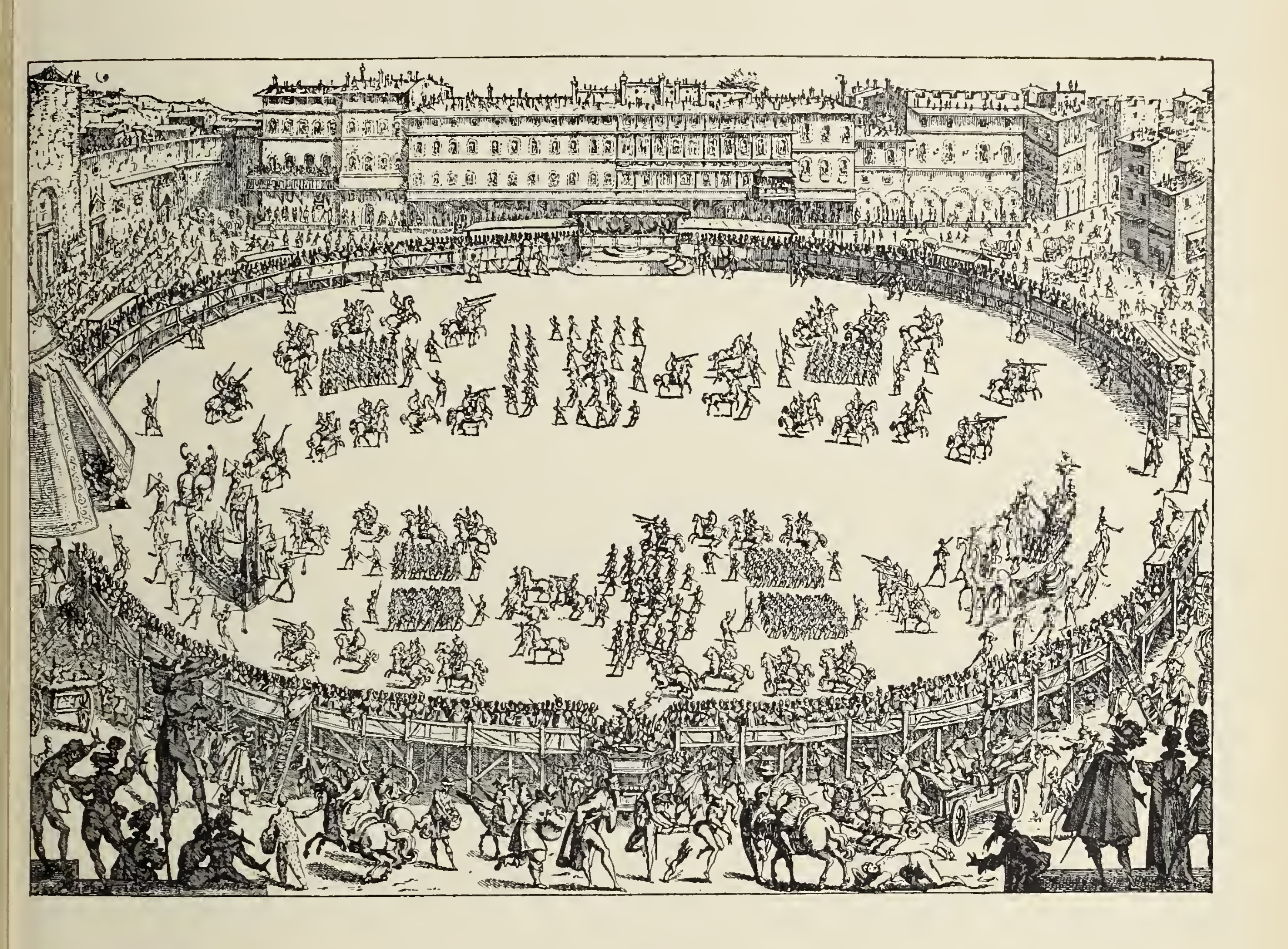


tion über stehenden Bässen ermöglichte aber eine persönlichere Durchbildung des Arienstils und neue künstlerische Bahnen. Die Technik der Variationsstrophe konnten wir schon in den Chören der ersten dramatischen Versuche sicherstellen, insbesondere bei Cavalieri, gelegentlich auch im Rappresentativstil daselbst. Daß die Prologe hierhergehören, ergibt sich aus Monteverdis Orfeo, wo die 5 Strophen der Musica ausgeschrieben sind. Caccinis Beispiel der Nuove Musiche wurde von den Monodisten in der lyrischen Frühzeit gern aufgegriffen, wir erwähnten schon Peris Kantate von 1608, in Bellandas Musiche (1610), in Benedettis Musiche (1611), in Domenico Bellis Arie (1616) stehen solche Stücke, Alessandro Grandis Cantade (1620) weisen gleiche Strophenbässe auf und ähnliche mehr. Allmählich wird die Baßlinie handlicher gerundet, so in Landis Sonnett „La terra e'l ciel" (1620), wo auch die madrigaleske Wiederholung der zweiten Hälfte der Baßmelodie weiter einschränkend wirkt. Zugleich waren die oben berührten modeläufigen Baßmelodien in gleichem Sinne wirksam. Die Aria di Ruggiero wurde 1609 durch Sigismondo d'India der monodischen Lyrik dienstbar gemacht. Cifra (1613), Dognazzi (1616), Cenci (1629) und andere verwenden dann den Ruggierobaß, die Romanesca finden wir außer bei Caccini (auch 1613, Ottava Romanesca) wieder bei Anton Cifra, dem eifrigsten Verfechter dieser Baßführungen und bei Dognazzi, bei Monteverdi (1619), Landi (1620), Vitali (1622), Bucchianti (1627), Frescobaldi (1630) und anderen. Den Niederschlag dieser vielfachen Arbeit an der Baßgestaltung bringt das 3. Jahrzehnt des Seicento mit der Erfassung eines knappen ostinaten Basses bei Carissimi und Benedetto Ferrari, in erster Reihe erscheint dann der Ciaconna-Baß und der absteigende Quartgang als Ostinato.

Saracini experimentiert neben Monteverdi am verwegensten mit der freien Dissonanzbehandlung. Die dissonanten Kombinationen zwischen Gesang und Baß lassen der Ausdeutung den weitesten Spielraum. Querständige Wendungen wie die folgende sind geradezu Manier, ebenso wie dissonante Melodiesprünge (Beisp. 26).

Beispiel 26
Orazio del' Arpe





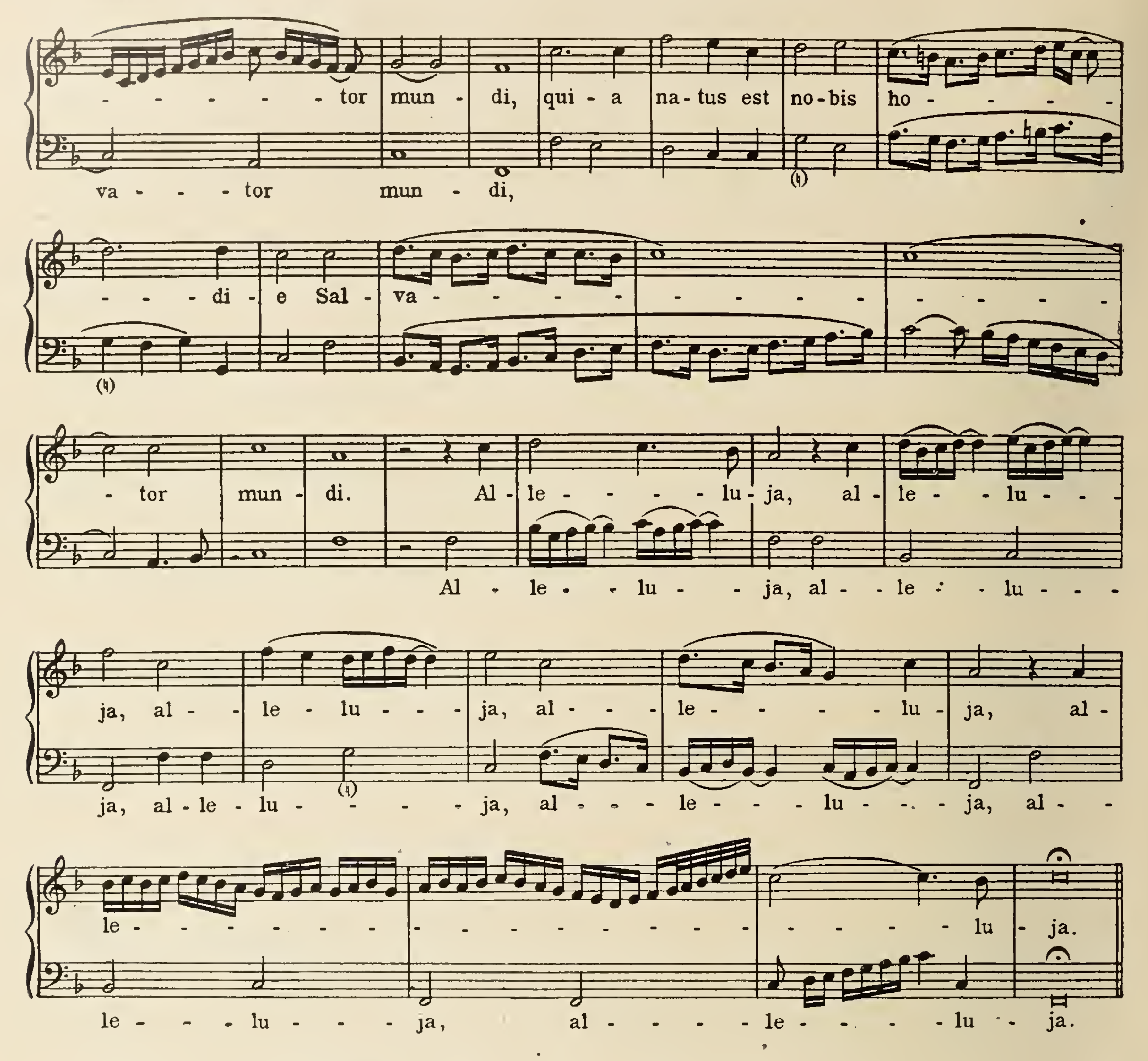
La Guerra d'Amore. Text von A. Salvadori. Mit Musik von J. Peri, P. Grazi, G. B. Signorini und G. del Turco. Stich von Jacques Callot.

Diese Turnier-Oper wurde auf der Piazza di S. Croce in Florenz während des Karnevals 1615 zu Ehren des Herzogs Friedrich von Urbino, der mit Claudia, der Schwester Cosimos II. Medici verlobt war, aufgeführt.

Die reiche monodische Literatur, der bis 1625 nicht weniger als 141 Druckwerke nachgezählt werden können, umfaßt auch die Fortführung der konzertierenden Motette, das dramatisierende Madrigal sowie die solistische Mehrstimmigkeit. Viadanas Verpflichtung gegenüber dem älteren Motettenstil hängt auch seiner Nachfolge an, so Tiburtio Massaino (1607), Hortensio Naldi (1607) und Ottavio Durante (1608). Die folgende Probe aus Durantes „Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l'imitazione delle parole, ed il modo di scriver passagi, ed altri affetti" läuft ganz in den Gleisen der Mosaiktechnik Viadanas, bei starker Inanspruchnahme virtuoser Gesangstechnik (Beisp. 27). Auf demselben Boden stehen Agazzari, Patta, Beccari (1611), Bianchi, Leoni (1612), G. F. Anerio und andere. In den Motetti a voce sola von Girolamo Marinoni (1614), oder in Bellandas Sacre laudi (1613) vertieft sich dann allmählich die Ausdrucksweise im Sinne der eigentlichen Monodie.

Beispiel 27
Ottavio Durante, Arie devote. Rom 1608





Nicht bloß die geistlichen Konzerte, sondern auch die weltlichen Monodien stellen den rein einstimmigen Gesängen mehrstimmige Versuche mit der neuen Musikgattung gegenüber. So treten bei Domenico Megli 1602 zwei- und mehrstimmige Kompositionen den Einzelgesängen zur Seite und diese Mischung erwies sich als dauerhaft. Darin lebt die Nachwirkung der polyphonen Praxis und das Zeugnis musikalischer Grundkräfte, gegen die jeder Kampf vergeblich war. Selbst Peri (1609) und Caccini (1614) mußten mit dem Strome schwimmen, von dem die geistliche Musik natürlich unvergleichlich stärker erfaßt war. Die geringstimmige Motettenkomposition, also für 2, 3 und 4 Stimmen, ist zu Anfang des 17. Jahrhunderts außerordentlich gepflegt (Ott. Vernizzi Armonia eccles. concertuum 1604, A. Agazzari Sacrae cantiones 1606, Fel. Gasparini Concerti ecclesiastici 1608, Francesco Bianciardi, „Metropolitana ecclesiae Senensis", Sacrae modulationes 1608, Mortaro Sacrae cantiones a 3, 1610, Mezzogorri Sacri Concerti 1611, Cifra Motetti 1612 u. a. m.), auch die einstimmigen Sätze sind, wie schon bei Viadana, mit mehrstimmigen stets verquickt. Viel langsamer vollzog

sich die Einstellung des chorischen Madrigals auf die Geringstimmigkeit, die da hauptsächlich aus der Monodie hervorgewachsen ist. Doch hat das Madrigal fünfstimmigen Satzes schon 1602 den Basso Continuo herangezogen (bei Salomone Rossi und Pompeo Signorucci). Die häufigen rein zweistimmigen Versuche (z. B. Cali Ricercari a 2, 1602, Zucchari Ricercate a 2, 1606, Troilo Sinfonie a 2, 1608, Bianco Musica a 2, 1610) waren vorwiegend für Schulzwecke bestimmt, und diese gesangspädagogische Duettliteratur läuft mit Werken von Giamberti, Gentile, Natali, Viviani durch die Barockzeit weiter. Aus den zweistimmigen Gesängen der Frühmonodie erhebt sich aber das Kammerduett, das in seinen Anfängen gern der Ariengattung nahesteht, doch auch polyphone Ansätze hervortreibt. Daß in einer ganzen Veröffentlichung allein der zweistimmige Satz gepflegt wird, geschieht selten, so in Giovanni Valentinis „Musiche à due voci" (1622), diese Sammlung steht stilistisch auf dem dialogischen Wechsel kleiner Imitationspartien, neigt also zum „durchbrochenen Tonsatz", auch ist selbständige Instrumentalmusik zugezogen und in kurzen Sätzchen mit den Gesängen motivisch gebunden. Das 4. Buch der „Musiche di Camera" des Wiener Hofkapellmeisters (1621), das 2—6 stimmige Konzertmadrigale mit Instrumentalbegleitung vereinigt, bringt dann schon durch die Notierungsart der Rezitativstellen des Basso-Continuo-Heftes in Partituranordnung zum Ausdruck, daß die Scheidung von Rezitativ und Arie im künstlerischen Bewußtsein klar durchgedrungen war, worauf auch die Bemerkung bei rezitativischen Stellen „Si canta senza battuto" schließen läßt, die früher schon Monteverdi kennt (Lettera amorosa und partenza amorosa von 1619).

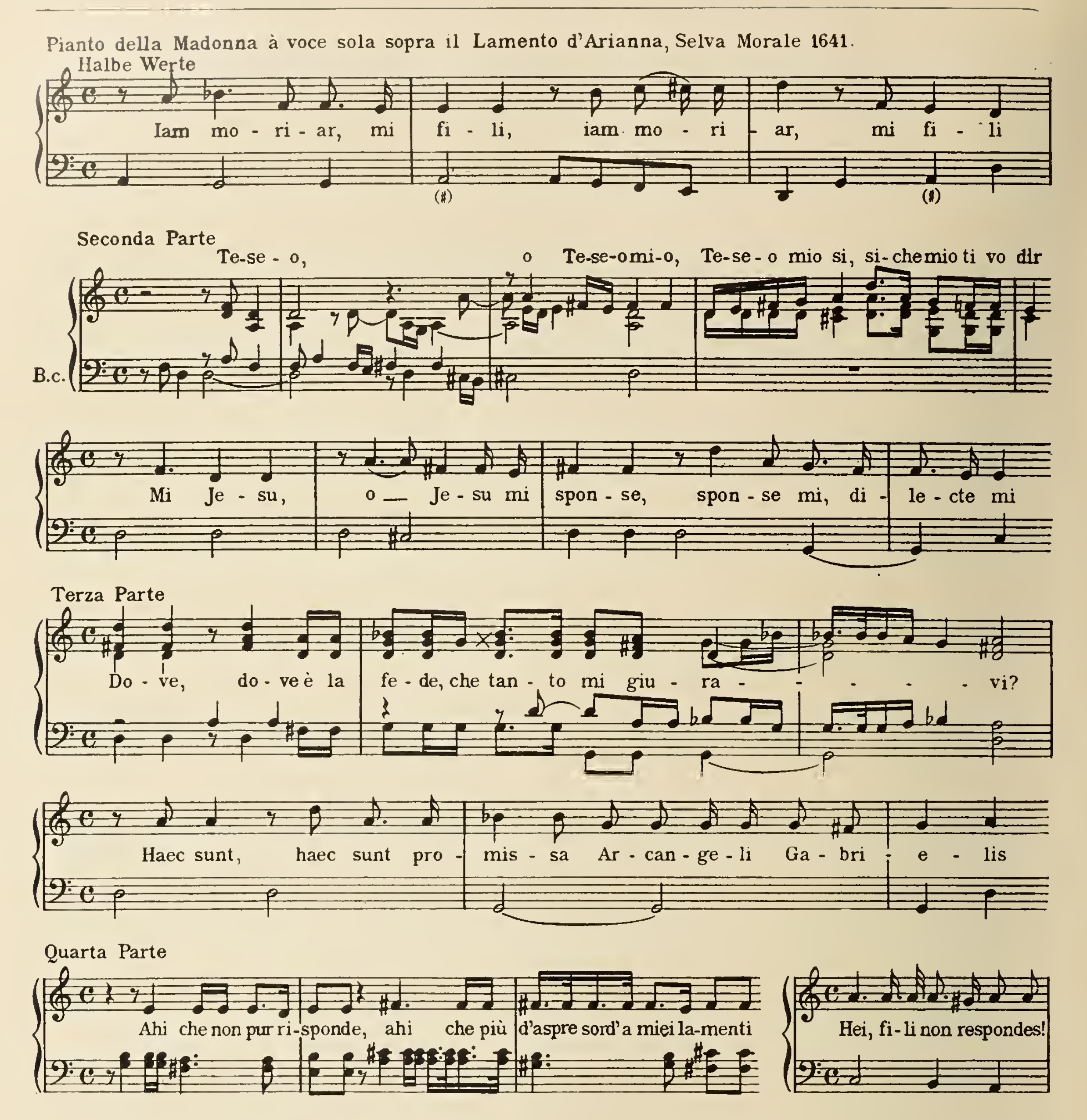
Die Dramatisierung des Madrigals folgte dem Vorbild der Chorzeit. Dialog, Lamento- und Echoszenen gingen als typische Formen in den stile nuovo ein, und zwar sowohl in die Kammer- wie in die Theatermusik. Der Dialog war ein Hauptvermächtnis des Renaissancegeistes, er bewahrte in der Monodie seine starke Anziehungskraft, das Echo drang als Kind der naturfrohen Schäferpoesie hauptsächlich in die Pastorale ein, während die Hausmusik davon in geringerem Maße berührt wurde (Brunetti 1606, Montesardo 1612, Belli 1616, Anerio 1617, Marini 1649). Für das Lamento stellte vorzüglich das liturgische Drama, insbesondere mit seinen leidenschaftlichen Frauenklagen die grundlegenden Vorbilder, deren spielsichere Ausdruckskraft von der Oper dauernd aufgesogen wurde, der Kammerstil bemächtigte sich aber gleichfalls mit vollem Eifer dieser Charakterform, die auch in der geistlichen und weltlichen Chorlyrik feste Wurzel geschlagen hatte. Monteverdis Lamento d'Arianna von 1608 wies der Monodie die Wege, es wurde vom Komponisten selbst später (in der Selva Morale 1641) der geistlichen Solomotette zugeführt, nachdem es 1614 von ihm in fünfstimmiges Chorgewand gehüllt worden war (Beispiel 28).

Rinuccinis Text erfuhr aber trotz Monteverdis Meistergesang noch zu dessen Lebzeiten mehrmals neue Vertonungen, sowohl als Kammerszene (durch Severo Bonini 1613 und F. A. Costa 1626) wie auch als fünfstimmiges Madrigal (Cl. Pari 1619). Klagemonodien

Beispiel 28

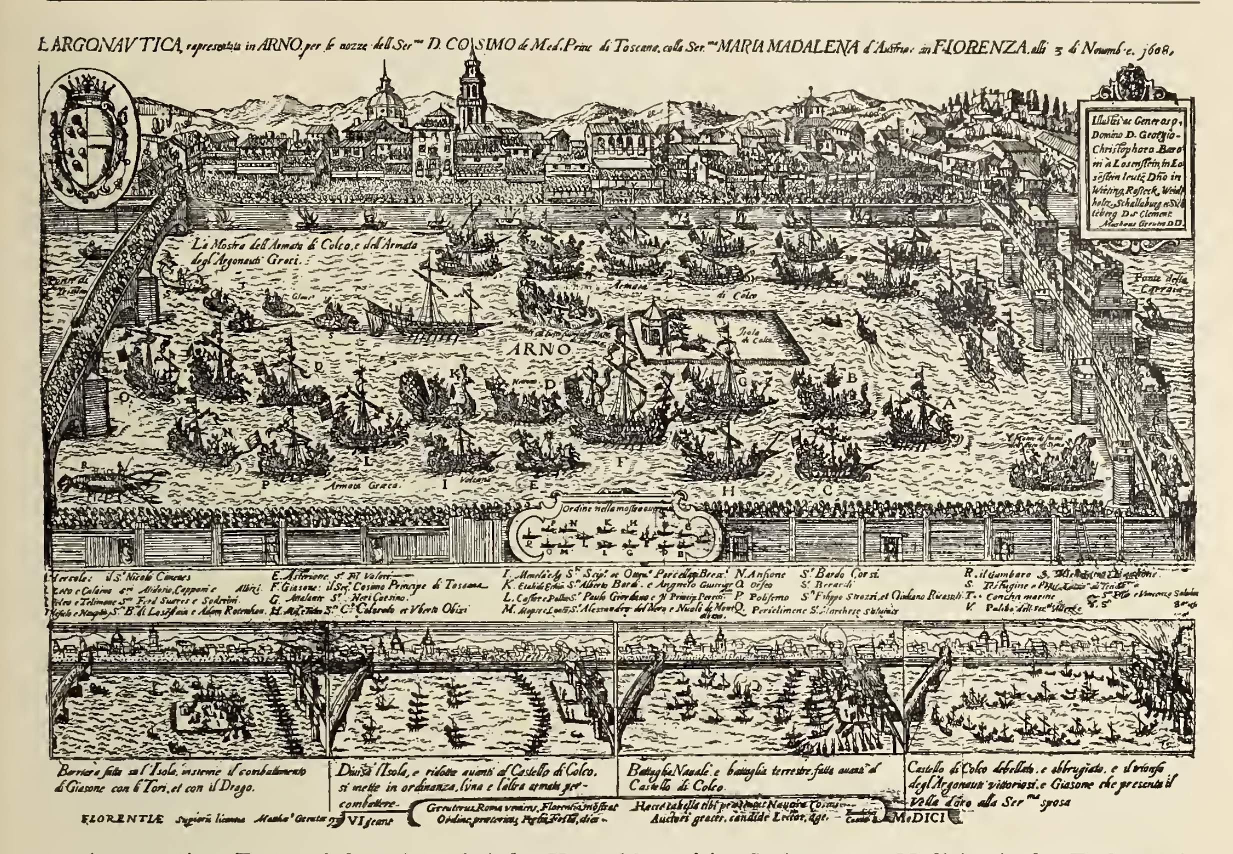
Claudio Monteverdi, Lamento d'Arianna à 5 v. 1619. Aus dem 7. Buch der Madrigale





der Iole (Peri, später Rigotti, 1641), der Dido, der Olympia, des Jason (S. d'India 1623), der Erminia (Marini 1623), der Arianna nach Marino (Possenti 1623), des Rodomonte (Abbatini 1633), der Proserpina (Sances 1636) u. a. m., lassen dann die besonderen Bemühungen um durchweg großzügige Bewältigung solcher Ausdruckstexte erkennen; zu ihrem Bereich zählte natürlich auch die Darstellung des Schmerzes der Madonna (s. Beisp. 23).

Monteverdis Drama Ariadne, aus dem uns nur die eben berührte Lamentoszene erhalten ist, galt für die Oper als richtunggebendes tragisches Werk; an Innerlichkeit und Sammlung soll es dem gedruckt überlieferten Orfeo überlegen gewesen sein. Schon der Orfeo aber (Mantua, am 22. Feber 1609 in der Accademia degli Invaghiti, am 24. Feber und 1. März



32. Argonautica. Fest auf dem Arno bei der Vermählungsfeier Cosimos von Medici mit der Erzherzogin Maria Magdalena am 3. Nov. 1608. Nach dem Stich von Matthäus Greuter aus Straßburg.
Auf allen Schiffen wurde gesungen und musiziert. Inmitten, links neben der Isola di Colco, der Monte Parnasso. K das Schiff der Grafen Alberto und Carlo di Bardi, N (Anfione) das des Bardo Corsi, P (Polifemo) das des Filippo Strozzi, H das der Signori Coloredo und Uberto Obizzi.

bei Hof) reißt die Bühnenmusik mit sicherer Hand aus dem bisher nur sanftbewegten Klima der Idylle, in dem er selbst immer noch gern verweilt, zur scharfen Höhenluft echter Dramatik empor, er setzt das Musikdrama großer Form überhaupt erst ein. In Florenz hatte sich die szenische Begeisterung rasch abgekühlt, Mantua wird — vorübergehend — Hort der dramatischen Musik. Bereits äußerlich bekundet die gesteigerte Aktzahl (5) den Zug ins Große, im Stil ergibt sich eine ganz wesentliche Bereicherung über den einfachen Florentiner Apparat hinaus. Der Dichter (Alessandro Striggio) muß den Stoff geräumig verteilen, die idyllische Grundstimmung unter großem Choraufgebot in 2 Akten breit hinstellen, damit der dramatische Gegensatz zu der ersten Katastrophe im 2. Akt, zu dem auf wieder zwei Akte verteilten Unterweltspiel mit abschließender zweiter Katastrophe, und schließlich der tragische Monolog des verzweifelnden Helden im 5. Akt gesättigt aufleuchten können. Monteverdi gestaltet ungehemmt aus der Musik heraus, er verschmäht weder die verpönte höhere Chorkunst, noch die reine Instrumentalmusik, baut die Orchesterbesetzung auf Grund der aus den Intermedien überkommenen Gruppierungen großzügig aus, wirft eine bunte Formenfülle ins wuchtige Rezitativ und schafft durch Refrainbindungen höhere vereinheitlichende Zusammenhänge. Es werden zu diesem Zweck wie schon in Florenz Chorstellen wiederholt, und zwar in der großen Chorintroduktion des 1. Akts zwei zu Anfang der Szene allmählich



33. Orpheus-Mythe.

Grotte eines künstlichen Wasserwerks. Spielen die Wasser, so bringt infolge hydraulischen Antriebs Orpheus ein Instrument zum Ertönen. Aus Salomon de Caus „Les raisons des forces mouvantes". Frankfurt 1615.

nacheinander eingeführte Chöre (vier- und fünfstimmig) am Szenenschluß in verkehrter Folge unmittelbar nacheinander, dann in der Messagieraszene des 2. Aktes ganz nach dem Muster der Camerata. Aber gerade in dieser Szene ist die Refrainbindung als gliederndes Gefüge von Leitgedanken genial erweitert; die melodische Führung des Auftritts der Botin wird nach ihrer Erzählung vom Pastore notengetreu wiederholt und im fünfstimmigen Refrainchor selbst bildet sie um eine Quinte (und Octave) tiefer gelegt den cantus firmus als Baßgang (Beisp. 29).

Diese Wiederholungstechnik erstreckt sich schließlich auch auf die kurzen Instrumentalsätze, die Sinfonia oder Ritornello genannt sind; unter den 13 selbständigen Stücken für

Beispiel 29

Claudio Monteverdi, Orfeo. Auftritt der Messagiera. B.c. Ausführung angedeutet

Halbe Werte

Ahi ca - so a - cer - bo, ahi fat' em - pio,e cru-

Un Organo di legno ed un Chitarrone

de - le, ahi stel-le in-giu-rio - se, ahi ciel a - va - - - ro!

Halbe Werte

Choro

Ahi ca-so a-cer - bo, ahi fat' em - pio, e cru-de-le, ahi stel-le in-giu-rio - se, ahi ciel, ahi cie - lo a-va-ro!

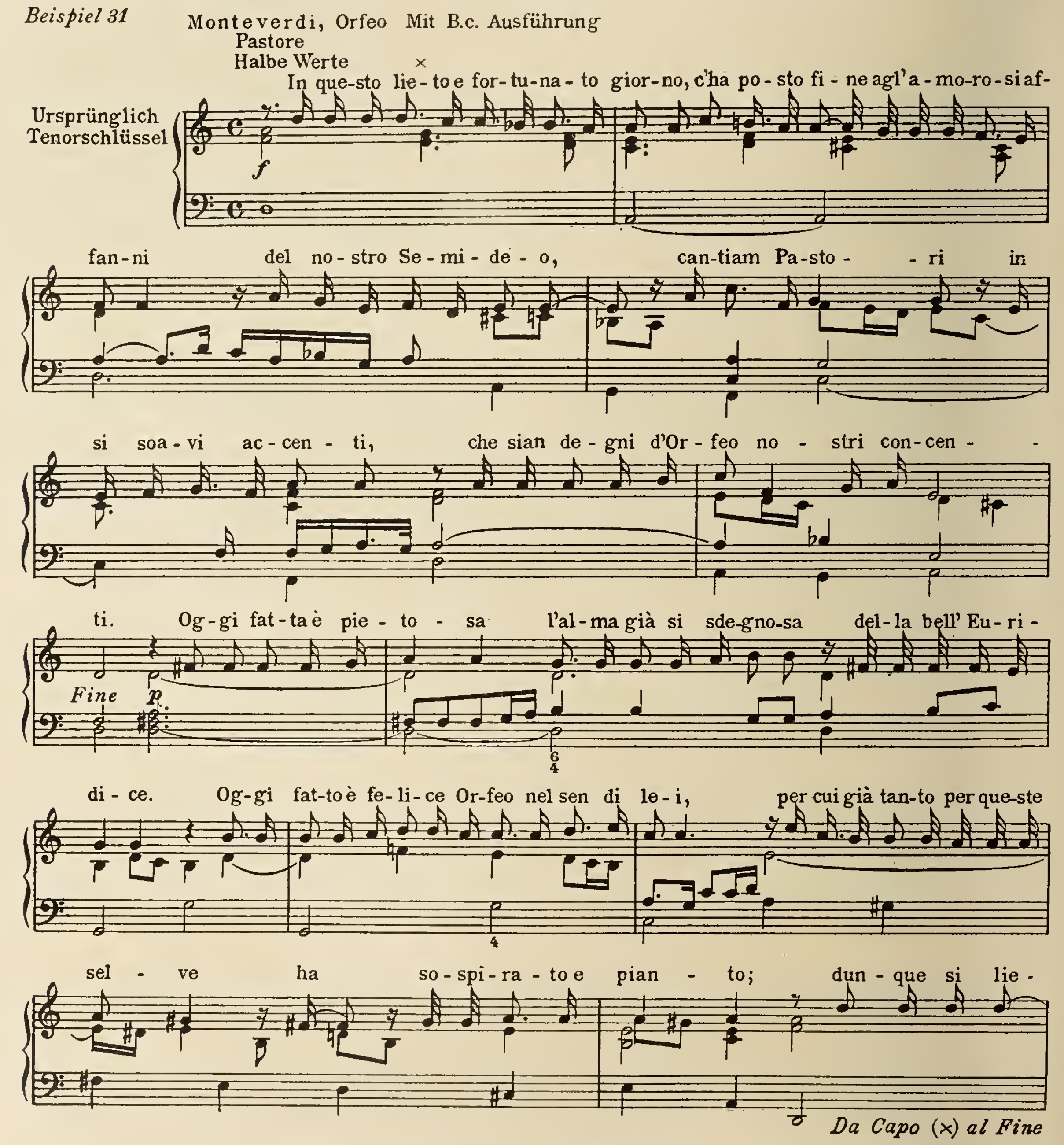
34. Francesca Caccini. La liberazione di Ruggiero, Florenz 1625. Stich von Alfonso Parigi zum letzten Akt.

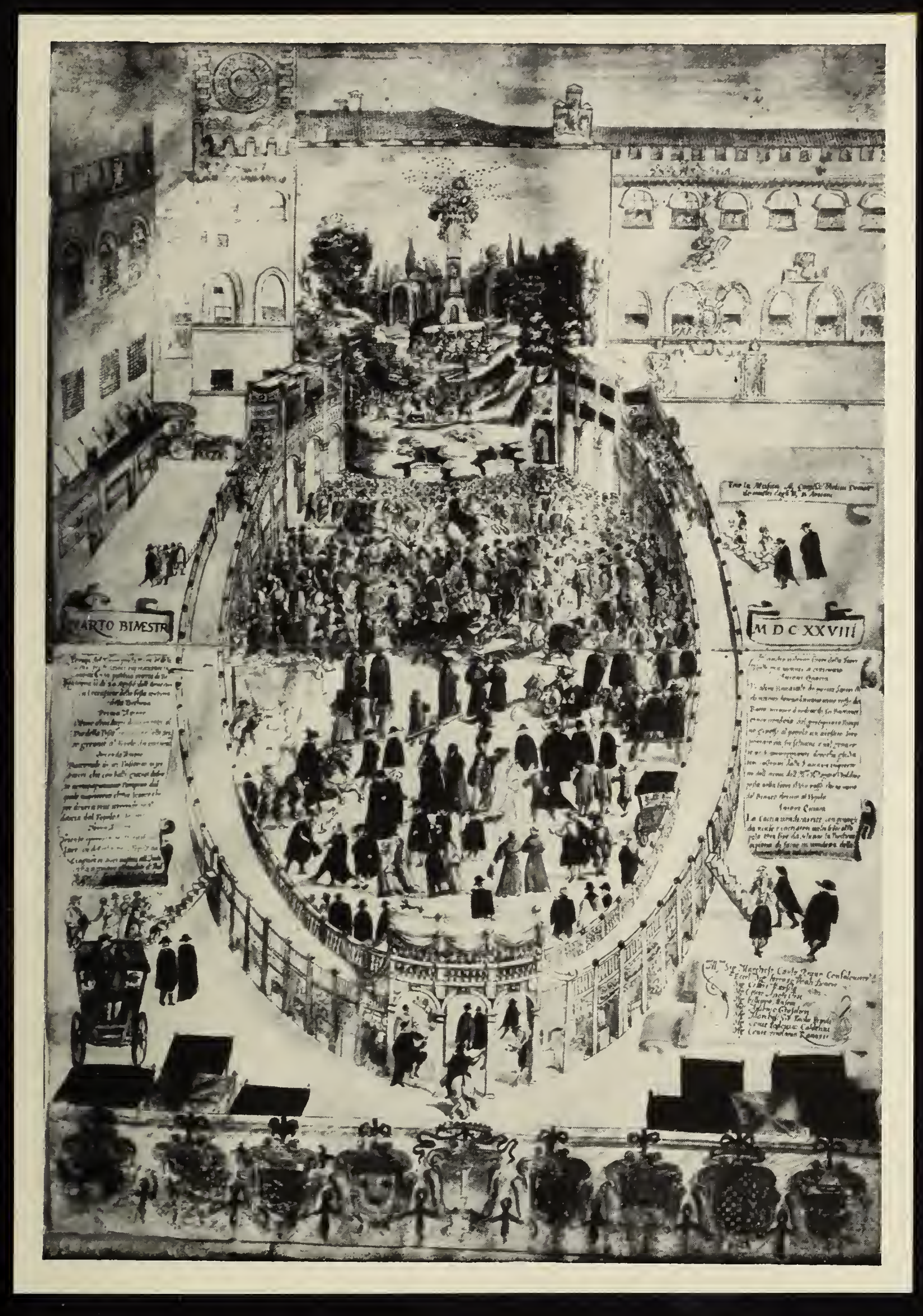
3—8 Stimmen werden vier zur Formbindung durch Wiederholung genutzt, zwei umrahmen, ähnlich wie die ersten Chöre, die Eingangszene, den Eintritt des Orfeo in die Unterwelt und seine große Arie (dabei sind auch hier wieder beim Abschluß beide Sinfonien umgestellt, die den Akt eröffnende achtstimmige kehrt zum Aktschluß ein drittes Mal wieder), im zweiten Unterweltakt ist wieder eine Sinfonia a 7 kehrreimhaft gebraucht, die größte Reichweite hat aber das allererste fünfstimmige Ritornello erhalten, das an den dramatischen Wendepunkten der Oper, also am Schlusse des 2. und 4. Aktes (nach beiden Katastrophen) wiedererklingt. Die Art der über freie Baßsequenzierung abgewandelten Gliederung des Tonstoffs (hier die Teilung in vier terrassenförmig im Sinne des d-moll-Akkords abfallende Partien) ist für alle diese Orchestersätze typisch (Beisp. 30).



Die Neigung zu geschlossener musikalischer Gestaltung beherrscht auch den Sologesang. Orfeo singt zwei kurze Da-Capo-Lieder („Ecco pur ch'a voi ritorno" und „Vi ricorda, o boschi ombrosi") beide von Orchesterritornellen eingeleitet, zu Anfang und knapp vor dem Ende der heiter getönten ersten Hälfte des zweiten Akts, das zweite dieser Lieder wird als Strophenform viermal abgesungen; zu Beginn des 1. Akts experimentiert Monteverdi aber auf höchst merkwürdige Weise mit dem Da Capo im Rappresentativstil (Pastore), das Da Capo ist dabei ausgeschrieben und dadurch verschleiert (Beisp. 31). In Viadanas geistlichen Konzerten

Beispiel 31





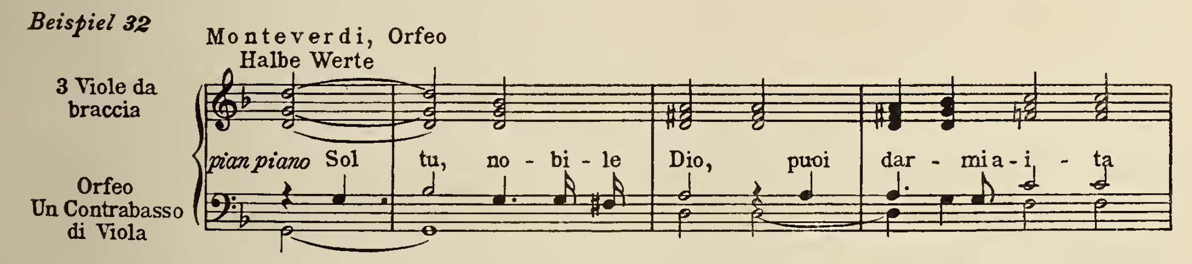
Aufführung eines Bacchanals auf der Piazza Maggiore in Bologna, 24. August 1627. Musik von Camillo Violini.
Nach einer farbigen Miniatur des Kgl. Staatsarchivs in Bologna.



35. Cl. Monteverdis Orfeo. Prolog der Partitur-Erstausgabe. Venedig, Amadino 1609.

haben wir die Anwendung des Da Capo erwähnt, ebenso dessen Vorkommen in der instrumentalen Canzon francese, die zurückgeht auf die Da-Capo-Vorliebe der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts und der von dieser abhängigen Madrigalarten. In der Frühmonodie wurde das Da Capo aber sonst gemieden.

Der Strophenarie wird im Orfeo gegenüber Florenz eine ganz entschiedene Förderung zuteil, sie dient gern lyrischen Ruhepunkten, ist aber in der Unterweltsbeschwörung („Possenti spirti") geradezu monumental ausgemeißelt. Die ersten 4 Strophen dieses Virtuosengesangs, der in seinen gesanglichen Verschnörkelungen voll auf dem Boden der Intermediensoli von 1589 steht, prunken mit konzertierender Instrumentalbegleitung (2 Violinen, dann 2 Kornette, dann Doppelharfe, endlich Streichquartett), in der durch einen freien Satz von der 4. getrennten 5. Strophe wird das Orchester zur durchlaufend spielenden Capella fidicinia verdichtet. Man kann sie aber keineswegs, wie das Riemann tut, als Recitativo accompagnato ansprechen. Der Baßgang erscheint in der 2., 3. und 5. Strophe gekürzt, in der 4. durch eingeschobene Kadenzen verlängert, die letzte, gesanglich und mit ihren gehaltenen Streicherakkorden zum Vorigen in den seltenen Gegensatz eindringlichster Einfachheit gestellte Strophe schließt mit einem kurzen Anhang ab. Unter diesen gedämpften Violenklängen schlummert Zerberus ein, Orpheus hat freien Eintritt gewonnen (Beisp. 32).



Monteverdi nützt auch die chorische Variation (in geringstimmiger Besetzung); die lyrische Verfeinerung des genere rappresentativo, die in sich geschlossene Höhepunkte der Formgliederung betrifft, wurde oben (S. 36) berührt, im stile narrativo lebt der strenge Florentiner Geist fort, der auch die groß geführte dramatische Echoszene des 5. Akts antreibt, wo Orpheus verzweifelt mit seinem Schicksal hadert. In räumlich getrennter Aufstellung umspielen



36. Der Mons Parnassus in Salvadoris „Guerra di bellezza", Florenz Okt. 1616. Nach Giulio Parigi gezeichnet und gestochen von Jacques Callot.

die Akkordinstrumente (2 Organi di legno und 2 Chitarroni) „konzertierend" dieses Rezitativ. Der dann vom Zaun gebrochene gute Ausgang der Oper gibt Gelegenheit zu einer kurzen Duettstelle (Appollo-Orfeo). Das Orchester dieser Musiktragödie, das über ungleich reichere Kräfte verfügt als das der Florentiner Idyllen und alle älteren Mittel aufbietet und zusammenfaßt, wird sorgsamst abgewogen geschichtet, die Angaben in dieser Beziehung sind peinlich genau, in stetem Wechsel des Kolorits flutet der Instrumentalklang auf und ab; die Unterwelt z. B. ist ganz auf tiefe Klangwirkungen abgestimmt (Kornette, Posaunen, Regale, tiefer Chor).

Die Ausbreitung der Oper vollzog sich anfangs verhältnismäßig langsam, jedenfalls waren große Versuche mit der szenischen Musik bis in die 30er Jahre selten, und nur in Intermedien und kleinen Gelegenheitsstücken regte sich der neue Stil lebhafter; er blieb diesbezüglich der früheren Dramatik lange verpflichtet. Die Hauptorte seiner Pflege waren, neben Florenz und Mantua, Bologna und Rom.

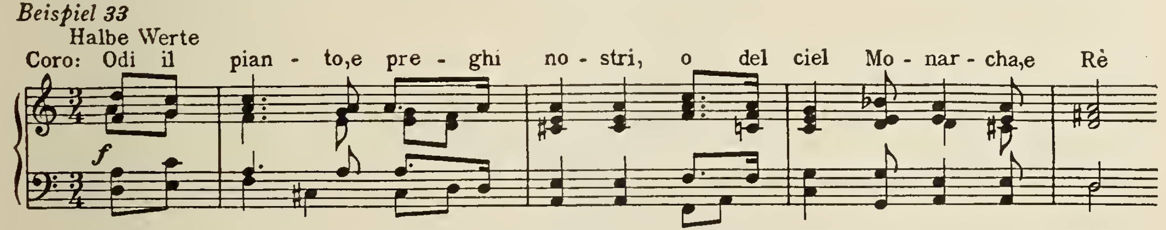
In Florenz bewirkte nach der Dafne, der Euridice und nach Chiabreras fünfaktigem Rapimento di Cefalo (1600, Caccini, St. Venturi, P. Strozzi, L. Bati) der Tod Corsis eine längere Unterbrechung der kaum begonnenen Arbeiten. Erst nach Jahren werden sie mit Kleinigkeiten wieder aufgenommen, so bei den Turnierfesten (Barriera) 1612, dann mit Rinuccinis Mascherata di Ninfe di Senna (1613, Peri u. a.), mit Chiabreras Veglia delle Grazie 1615 (Peri und Lorenzino), Salvadoris Guerra d'amore (Peri, Paolo Grazie, G. B. Signorini, Giac. del Turco), und mit Chiabreras Intermedien Pianto d'Orfeo (Domenico Belli, 1615), Zu Ehren Kaiser Ferdinands II. kam 1619 M. da Gaglianos Medoro (Text von A. Salvadori) zur Aufführung, 1623 folgten Intermedien von Phil. Vitali, 1625 Gaglianos Rappresentazione sacra La Regina di St. Orsola



37. Bühnenbild zu Gaglianos und Peris „Flora", Florenz 1628.
Ein von Amor heraufbeschworenes Unwetter auf den Gefilden Etruriens.

(Salvadori) und Francesca Caccinis Ballett La Liberazione di Ruggiero (F. Saracinelli). In diese Zeit werden die Intermedien Atlante usw. verlegt, ihr Dichter Salvadori schrieb auch 1626 eine Azione sacra Giuditta und 1628 das Hirtenspiel La Flora (Gagliano und Peri); 1637 fällt endlich die Aufführung von Le Nozze degli Dei (Text von G. C. Coppola). Musik ist nur sehr wenig erhalten, außer zu Bruchstücken aus dem Rapimento di Cefalo (Caccini) zu Bellis Orfeo dolente, zu Fr. Caccinis Ruggiero und zu Gaglianos Flora. Mantua erlebte nebst Monteverdis Orfeo und Ariadne die ein wenig erweiterte Fassung von Rinuccinis Dafne mit der Musik M. da Gaglianos (1608); auch hier werden große Chorszenen gebaut, insbesondere beim Kampf Apollos mit dem Drachen, am Schluß des kleinen Werkes ertönt die Klage über die Verwandlung der Dafne wieder in einer ausgebreiteten Refrainszene; für die musikalische Gliederung ist mehrfach die Steigerung: Rezitativ — Strophenarie — Chor bemerkenswert. Auch die neue Fassung der Dafne bringt natürlich die Echoszene der Urform wieder, die auch in Opitzens deutscher Übersetzung nicht fehlt. In Gaglianos Schreibart fallen querständige Zusammenklänge auf, wie sie als spätere Manier oben (S. 56) aufgezeigt wurden (Beisp. 33). Nach diesen Aufsehen erregenden Anfängen war Mantua gleichfalls nur

Beispiel 33



mit großer Zurückhaltung an der weiteren Entwicklung beteiligt, verlor es doch nach dem Tode des Förderers der Musikdramatik, des Herzogs Vinzenz von Gonzaga (1612), alsbald auch den Großmeister Monteverdi. Von dessen späteren größeren Plänen für Mantua kam kein einziger zur Reife. Rinuccinis Ballo delle ingrate (Monteverdi, 1608) und Villafranchis Amaranta pescatrice (1609) waren kleine Szenenreihen, größere Anlage weist Chiabreras Tragedia per musica Angelica in Ebuda auf (1610), von der man aber



38. Erstausgabe der Partitur von Girolamo Giaccobbis Dramatodie „L'Aurora ingannata", Bologna G. Vincenti 1608.

nicht einmal den Komponisten weiß. Alessandro Striggios Ballett Tirsi e Clori (1615, Monteverdi, in dessen 6. Madrigalbuch veröffentlicht) besteht aus einem kurzen Dialog in der Art der späteren Nebenszenen der Venetianer Opern, als Einführung eines ausgebreiteten fünfstimmigen Tanzchors; Chiabreras Favola marittima La Galatea (1617, Musik von Monteverdis Nachfolger Santo Orlandi) hat ebenfalls kleines Format, ebenso die Intermedien G. B. Andreinis zu seiner Rappresentazione sacra La Maddalena (1617), die wiederum vier Musiker beschäftigten, oder Balduin di Monte Simoncellis L'Europa (1626).

In Bologna wurden die dramatischen Monodien durch den Dichter Rodolfo Campeggi und den Musiker Girolamo Giaccobbi eingebürgert. Auch hier waren es vorwiegend Intermedien, in denen man den neuen Stil erprobte, so 1608 L'Aurora ingannata, deren Musik erhalten ist, oder 1613 La Proserpina rapita. Die beiden Autoren erzielten aber schon 1610 mit der Tragödie „Andromeda" einen Treffer großer Form, dessen Erfolg in Italien, ja darüber hinaus in Salzburg starken Nachhall erfuhr; leider ist die Musik verschollen. Eine allegorische Handlung Il Reno sacrificante (1617) ist nur dem Namen nach überliefert. Mit Campeggi wetteiferte Silvestro Branchi, dessen Favoletta Amor priggionero von Giaccobbi vertont wurde, während zu Intermedien dieses Poeten (1617, 1619 und 1623) Ottavio Vernizzi die Musik schrieb; die Intermezzi von 1617 behandelten den Stoff von Ulisse e Circe, die von 1623 die Dafnefabel (dazu ist die Musik vorhanden), Rinaldo, Ruggiero u. a. m. Gern wurden bei diesen Anlässen Turnierspiele in Musik gekleidet, wie das zuvor schon in Florenz und Turin geschehen war (besonders von Campeggi, in Padua von Pio Enea degli Obizzi). 1622 hört man von einem Morte d'Orfeo (Text von Leone Sempronio), 1621 wieder von einer Giuditta (Musik von Lorenzo Guidetti), 1623 wurde eine Ballettintroduktion Giacobbis aufgeführt (La selva dei mirti, Text von B. Marescotti); Solerti erwähnt endlich auch ein Oratorium Il seno d'Abramo, das 1615 in der Kirche der Brüder von S. Maria del Piombo gesungen wurde (Text von Cesare Abelli).

Von kleinen Theatervorstellungen mit Musik haben wir auch aus anderen oberitalienischen Städten Nachricht, so aus Pisa (favola pastorale L'Orindo, Text von Ces. Galetti, 1608 gedruckt), aus Vicenza (Il

39. Bühnenbild zur „Ermiona" des Pio Enea degli Obizzi. 1. Akt. Raub der Europa. Padua 1636.
(Bühnenprospekt des Teatro Obizzi.)

Glauco schernito, Intermedien von L. Aleardi, gedruckt 1610), oder aus Turin (Ballette 1621, L'Arione, favola marittima von Giovanni Bisogno 1628). Am savoyischen Hof war auch schon 1611 ein Bühnenwerk des Bruders Monteverdis, Julius Cäsar, aufgeführt worden (Il Rapimento di Proserpina, Text von Ercole Marliani aus Mantua). Die erste zielbewußte Wendung zu größeren Leistungen erfolgte nach 1619 in Rom. Die besondere Bedeutung des römischen geistlichen Musikdramas wurde früher umrissen, mit dem kurzen Schuldrama Eumelio von A. Agazzari (1606 im Seminario romano) war diese Richtung fortgeführt worden, die 1622 in Kapsbergers Apotheose des hl. Ignaz v. Loyola (im Jesuitenkolleg) zu breiter musikalischer Darstellung anwuchs. Kapsberger schrieb noch ein „dramma recitativo a più voci die Hirten von Bethlehem", geistliche Opern waren in den Aufführungen der Kardinalspaläste neben profanen an der Tagesordnung. So wurde ein S. Eustachio von Ludwig d'Aglée mit Musik



40. Szenenbild zum 3. Akt von Obizzis „Ermiona". Jupiter und Herkules.



41. Titel zu M. Rossis ,,Erminia", Rom 1633. Gestochen nach Andrea Canassei von Joh. Friedr. Greuter.

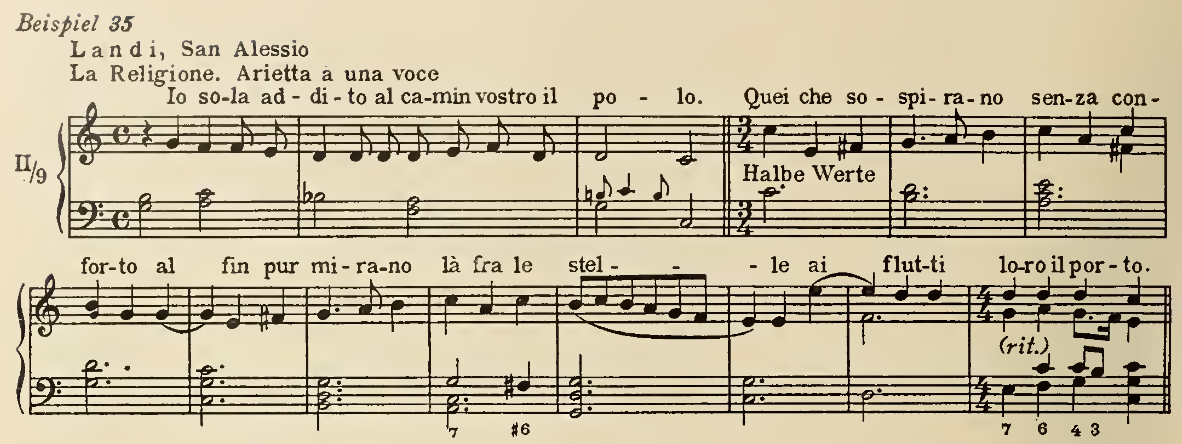
Sigismondos d'India 1625 beim Kardinal Maurizio von Savoyen gesungen. Weltliche Versuche sind anfänglich bloß wenige von nur bescheidenen Maßen zu verzeichnen, so das originelle Experiment mit dem Thespiskarren (Carro di fedeltà) von Pietro della Valle und P. Quagliati (1606), die Veglia Cicogninis L'Amor pudico (1614). Auch Rinuccinis fünfaktiger Narciso, dessen Prolog Giulio Romano zugeteilt war, ist für eine römische Fürstenhochzeit geschrieben. Mit Stefano Landis fünfaktigem ,,Morte d'Orfeo" (1619, Text von Al. Mattei) und Filippo Vitalis ,,L'Aretusa" (1620 im Hause Corsini, Text von Ott. Orsini, Ausstattung von Pompeo Caccini, dem Sohn Giulios) hebt der bedeutsame Aufschwung der Bühnenmusik an; 1626 folgte Domenico Mazzocchis fünfaktige ,,Catena d'Adone" (Text von Ottavio Tronsarelli nach Marino.) Tronsarelli gab 1632 eine Sammlung seiner Texte heraus, deren einzelne Dramen sich nach Aufführungen nicht belegen lassen (Narciso, Fetonte — von Kapsberger 1630 komponiert —, Creazione del mondo, Età del oro). Mit dem mythologischen Scherzspiel ,,Diana schernita" des F. Parisani (Musik von Giacinto Cornacchioli, 1629 im Hause des Barons von Hohen-Rechberg) taucht ein heiterer Vorwurf auf, die Neigung zur Komödie wurde dann für die spätere römische Oper kennzeichnend. Den Musiktext in dieser Beziehung abzusteuern, gelang insbesondere der Dichtung Giulio Rospigliosis, der später als Klemens IX. den päpstlichen Thron bestieg. Von den Librettos Rospigliosis, die nicht in Druck kamen, sind einige handschriftlich erhalten, darunter das aus Tasso schöpfende zur ,,Erminia sul Giordano"; diese dreiaktige Verkleidungsoper, deren Musik Michelangelo Rossi setzte, eröffnete im Karneval 1633 die Aufführungsreihe im eben fertiggestellten Palast des Taddeo Barberini. Großer Wert war einer erstaunlichen Pracht der Ausstattung beigemessen, für die Francesco Guitti aus Ferrara zeichnete, Rossi selbst sang den Apollo und spielte dabei bezaubernd auf der Geige. Bei den Prachtopern im Theater der Barberini behielt Rospigliosi die literarische Führung. Er wandte sich zunächst geistlichen Stoffen zu: 1634 ,,Il S. Alessio" (3 Akte, Musik von Stefano Landi, Ausstattung von Bernini), 1635 La Santa Teodora, 1638 Il San Bonifazio, 1643 Il San Eustachio. Den Boden der Mythologie verläßt der Dichter in seiner dreiaktigen Comedia ,,Chi soffre, speri" (1639, Virgilio Mazzocchi und Mario Marazzoli), der er später die Veroperung eines Lustspiels von Calderon folgen ließ (,,Dal male il ben", 1653, A. M. Abbatini und M. Marazzoli). Großen Aufwand erforderte 1642 ,,Il Palazzo incantato" (Luigi Rossi, nach Ariost); undatierbar sind Sofronia, Datira, l'Innocenza und la Comica del cielo. 1656 wurde die Allegorie La vita humana overo il trionfo della pietà (M. Marazzoli) gesungen. Im Palazzo incantato glänzte als Angelica der Kastrat Loreto Vittori, der auch als dramatischer Komponist lebhaft gefeiert wurde. Sein Meisterwerk ist die Pastorale ,,La Galatea" (3 Akte, 1639, Text von Vittori selbst); er pflegte aber auch das komische Genre, nach den Jahrmarktszenen von Chi soffre, speri verfaßte er 1639 ein Stück La Fiera di Palestrina, in dem Prosa, Verse, Gesangsstücke und volkstümliche Chöre gemischt waren, und 1663 wurde in Genua die Komödie Le Zitelle Cantarine

gedruckt. Zum geistlichen Stil lieferte Vittori gleichfalls Beiträge, mit Gian Vittorio Rossi (Erythraeus) arbeitete er das Oratorium S. Ignazio (Jesuitenkirche 1640), später folgten die drammi sacri La Santa Irene (1644 im Vortrag teils gesprochen, teils gesungen, s. o. S. 34) und la Pellegrina costante (1647). Der eben erwähnte Rossi-Erythraeus hatte 1628 in Viterbo einen Tobias drucken lassen, er war 1634 mit Verg. Mazzocchi in einer Maddalena hervorgetreten und hatte eine Reihe von Oratorientexten verfaßt (Esau, il Presepio, il figliuol prodigo, Susanna), von denen aber Nachrichten fehlen. Die Oratorien wurden in den Kirchen öffentlich aufgeführt, während die Opern Privatangelegenheit der Signori und Cardinali waren. Solerti erwähnt von Oratorien noch eine Maddalena von 1636 (Konvent der Padri ministri degli infermi), wir wissen auch von Pietro della Valle, daß er um 1640 den Text zu einer Purificatione schrieb und im Karneval 1647 in der Kirche del Crocifisso eine Esther zur Aufführung brachte, die in seinem Hause wiederholt wurde. Römische Theatervorstellungen bei den französischen Botschaftern vermitteln schließlich die Einführung der Oper in Paris. So wurde ein Dramma heroico-comico Il favorito del Principe von Ottaviano Castelli 1639 bei Mazarin in Musik rezitiert (Castelli komponierte auch), 1640 folgte beim Marschall d'Estrées die favola boscareccia La sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire von Castelli, Musik von Angelo Cecchini. Im Jahre 1652 tat dann das erste öffentliche Theater in Rom seine Pforten auf.

Das große Verdienst der römischen Oper war der erste praktische Ausbau des neuen Theaterstils; entscheidend ist dabei die Rücksichtnahme auf rein musikalische Bedürfnisse. Der Chorsatz blüht noch weit über Monteverdis Anwendung hinaus voll auf und bezieht alle Feinheiten der überlieferten Chorlyrik unbedenklich ein, so schon in dem bei Goldschmidt wiedergegebenen achtstimmigen Aktschlußchor in Landis Morte d'Orfeo, worin die Hirten der aufgehenden Sonne ihren Morgengruß darbringen. Zumal im Prolog wurde verschwenderischer Choraufwand beliebt, obwohl der Kern der breiter gedehnten Prologszenen weiterhin das Strophenlied über gewichtigem Baß verblieb (Beisp. 34). Ebenso beginnt der Prolog



zur Erminia mit einer Strophenarie des Jordan. Mazzocchis Catena d'Adone stellt Zyklopen in den Prolog (Männerchor), Landis Alessio Sklaven, Rossis Erminia Najaden (Frauenchor) usf. Die höchste Prachtentfaltung des römischen Chorstils ist in Rossis Orfeoprolog in Paris gegeben. Die Refrainbindung durch Chöre sehen wir in Rom weiterverfolgt (z. B. in Catena d'Adone), daß man in der durch Corsi und Monteverdi angebahnten Anlehnung ans Tanzlied sehr weit gegangen ist, bezeugt Donis Klage, die Chöre seien in Ballette verwandelt worden, während die szenische Musik auch sonst zumeist zu Arietten und Kanzonetten entartet sei. (Doni lebte im Hause des Kardinals Barberini.) Tatsächlich treten kurze Liedformen ganz auffällig hervor, im S. Alessio heißen sie ausdrücklich „Arietta" (Beisp. 35), es sind leichte Strophenlieder mit Instrumentalritornellen, die zumeist am Szenenschluß stehen; auch kommt da eine „Arietta a 2 voci" vor. Diese Arietten sind dabei verhältnis-



mäßig sehr selten, in den 3 Akten stehen einschließlich des Duetts nicht mehr als vier, neben denen das Rezitativ auffallend leicht dahinfließt.

Schon Mazzocchis Catena d'Adone faßt im Druck die Arien am Schlußblatt zusammen, dabei spricht die Vorrede vom „tedio del recitativo", das der früher skizzierten römischen Anschauungsweise über die Monodie ganz entspricht. Die Römer suchen das Rezitativ durch gleichzeitiges Singen mehrerer Personen zu beleben, so verfügt der Alessio mehrfach über zweistimmiges, der Palazzo incantato über Ensemble-Rezitativ, in Dal male il ben steht ein Rezitativo a tutti (vier Personen).

Die Übersichtlichkeit des Rezitativvortrages wird wiederum gern durch Wiederholung prägnanter Stellen in Text und Musik gewahrt, so in Landis Alessio dort, wo die verlassene Gattin ihr Los beweint (2. Akt, 3. Szene); dreimal hebt sich da aus ihren Klagen dieselbe Wendung hervor (Beisp. 36), und ähnlich beharrt Alessios Vater Eufemiano in seiner Deklamation auf einer Beteuerungsformel (2. Akt, 1. Szene) (Beisp. 37).

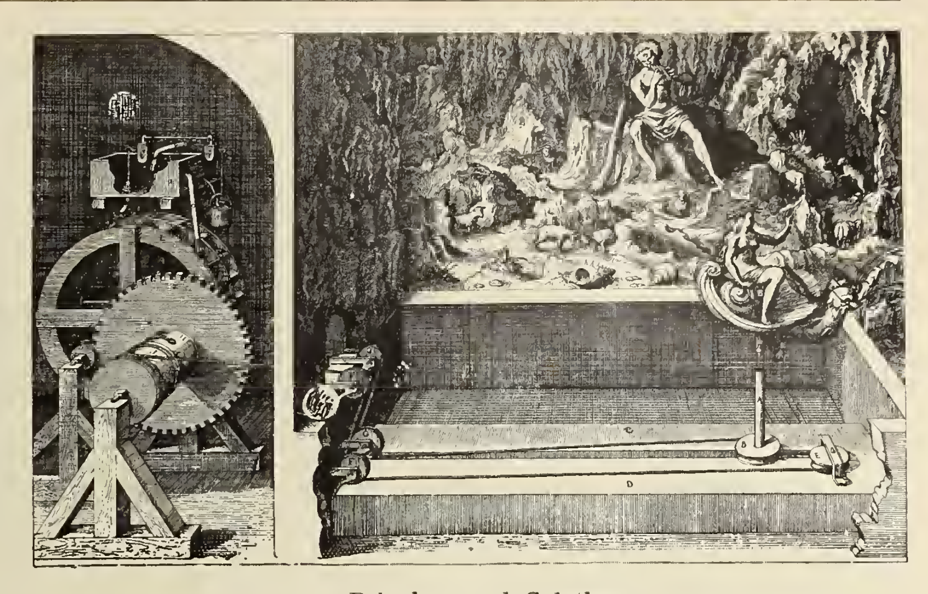




In M. Rossis Erminia wieder wird der große Monolog der Erminia zu Beginn der Oper durch die dreimalige Wiederkehr einer solchen Nachdrucksstelle geteilt (1. Akt, 1. Szene) (Beisp. 38).

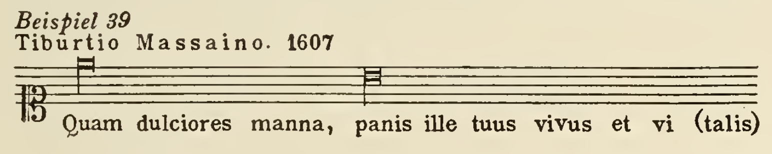


Hier ist der Tonfall der Frage musikalisch unbeachtet gelassen, während bei Landi (Beisp. 36) schon die phrygische Kadenz verwertet ist, die auch Mazzocchi bereits kennt (Adone). Unsere Proben zeigen, daß das Bleigewicht der gedehnten Reimschlüsse noch keineswegs ganz abgestreift ist, doch wird diese Last im glatten Verlauf der Deklamation schon gern abgeworfen.

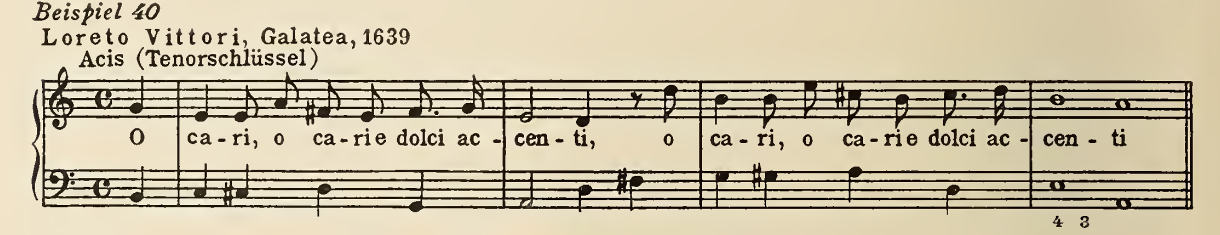


42. Polyphem und Galathea.
Wasserspiele mit Darstellung des technischen Mechanismus. (Nach Caus, Les raisons des forces mouvantes.)

Das Rezitativ hat insbesondere durch Landi und Vittori an Geschmeidigkeit und Beweglichkeit viel gewonnen, und das kam dem Gesamteindruck sehr zustatten; das Tempo ist nun ein wesentlich rascheres: Landi hält sich auch schon gern an Dreiklangsschritte. Dabei setzt sich allerdings allerlei Formelhaftes an. Ein Zug zur Ungebundenheit ist es, wenn gelegentlich die Rhythmisierung ganz freigestellt wird, wie das übrigens schon früher nach Art der kirchlichen Intonation in der Solomotette geschieht; die Musica per cantare con l'organo ad 1, 2 e 3 voci von Tiburtio Massaino, op. 32, Venedig 1607, hat z. B. Textstellen zur freien Aufteilung unter lange Noten gedruckt, so in dem Soprangesang „quam suavis es Domine" (Beisp. 39). Ebenso verhält sich Monteverdi in der Motette „Dixit Dominus" (1610, Winterfeld III, S. 112), aber auch schon im 4. Madrigalbuch (1603, Nr. 4), im deutschen Choralsatz sind solche Stellen häufig. Diese Praxis reicht bis in die Venetianer Opern, in Rom übt sie Landi bei der Erzählung des Boten Fileno vom traurigen Ende des Orpheus (La morte d'Orfeo, 4. Akt, 4. Szene, Goldschmidt S. 200), und später ist auch bei Monteverdi Ähnliches belegt. Der Botenbericht Landis ist außerdem auch dadurch bemerkenswert, daß darin der stile narrativo aufgegeben ist und an seine Stelle ein Strophengesang von ruhiger Haltung gesetzt wurde (5 Strophen über gleichem Baß). Harmonische Kühnheiten verwendet das römische Rezitativ nur sehr sparsam, wie ja überhaupt die dramatische Spannkraft im allgemeinen erlahmt und nur im Alessio und in der Galatea in dieser Beziehung höheres Niveau gehalten ist; hingegen wird zuweilen mit eingestreuten melodischen Partien gewirkt, wie in folgender durch Sequenzierung unterstrichenen konzentrischen Führung aus Vittoris Galatea (1. Akt, 1. Szene), die Anregungen Cavalieris weiterbildet (Beisp. 40). Bei Mazzocchi dient die Sequenz wieder gelegentlich zur Spiegelung von (Antithesen des Textes Adone, s. Goldschmidt, S. 156).



43. Apotheose aus Landis „San Alessio". Gestochen nach Giov. Lor. Bernini von François Collignon.



Die römischen Opern lieben es schon, komische Szenen in die ernste Handlung einzubetten, allerdings sehr mit Maß (Morte d'Orfeo, Alessio), zu einer stilistischen Scheidung des Rezitativs dringen die Partituren aber noch nicht vor. Hingegen gelingt es Landi, in der geschlossenen Form nach Seite der Komik gut zu charakterisieren, u. z. sowohl im Trinklied des Charon (Morte d'Orfeo), wie im Pagenduett des Alessio (Goldschmidt S. 201 und 210). Im ersten Fall haben wir es mit einem stellenweise wieder einstimmig geführten Baßlied zu tun, und auch sonst haben die Baßpartien der römischen Oper einen Stich ins Komische, z. B. die des Gegenspielers zum hl. Alessio, des Höllenfürsten Demonio; die auffallende Beweglichkeit der Stimmlage verstärkt diesen Eindruck (Beisp. 41).

Die Ausbildung eines ungehemmt sprudelnden Sekko-Rezitativs geschah zu komischen Zwecken in der Musikkomödie Che soffre, speri durch Vergilio Mazzocchi (den Bruder Domenicos) und M. Marazzoli. In die beiden Aktschlußintermedien, wie auch in die der Komödienhandlung eingefügten Dienerszenen ist der Geist der Stegreifposse eingedrungen, also eine

Beispiel 41

Landi, San Alessio (2. Akt, 8. Szene) Demonio

ò che chia-ro tri - on - fo, ò che gran van - to

5 6 4 3

Großmacht des italienischen Theaters, um deren Bewältigung zuletzt das Madrigal bemüht gewesen war (Vecchi, Banchieri). Das 2. Intermezzo entwirft eine bunte Jahrmarktszene, während sich das erste mit einem burlesken Dialog zweier Spaßmacher begnügt. Bei der Lösung dieser Aufgabe haben die beiden sonst keineswegs sonderbegabten Komponisten ein Parlando erzielt, das zuvor nicht greifbar ist (wenigstens nicht in den erhaltenen Denkmälern), das aber entschieden weitergewirkt hat.



44. Burleske Szene aus Oratio Vecchis Madrigalkomödie „L'Amfiparnasso", Venedig, Gardano 1597. III. 2. (Der Dottore bringt ein Ständchen.)

Das Hauptgewicht liegt in den römischen Opern auf der Chor- und Ensembletechnik. Duett- und Terzettgesänge sind häufig, die Chorszenen mengen die verschiedensten Besetzungsarten und Satzweisen zu Gebilden von reicher Mannigfaltigkeit. Vom einstimmigen Chorgesang (Galatea) wird über zwei- und dreistimmige Gruppierungen bis zu hoher Vielstimmigkeit gegangen, Doppelchöre treten auseinander, hohe und tiefe Chormassen sind gegeneinander gelagert, Frauen- und Männerchöre werden geschieden, a-cappella-Vortrag (Adone) schiebt sich neben die sonst mit Streichorchester begleitende Klangfülle, aus der meist kontrapunktischen Arbeit heben sich homophone Wirkungen ab. Die fast durchgängig Note gegen Note setzende Chortechnik der dramatischen Anfänge, die bei Giacobbi fortlebt und von Kapsberger in Rom gegen die gleichzeitigen Bestrebungen eigensinnig weiterverfochten wird, erscheint vom Standpunkt der Bedürfnisse des Musikers abgetan und aufgegeben. Dieser Zug zu Glanz und Üppigkeit, der insbesondere an den Aktschlüssen Chormassen zusammenballen läßt, läuft gleich mit der Ausbreitung der szenischen Künste und mit dem Balletaufwand, er begreift auch die sorgsame Pflege der Instrumentaleinleitungen ein. Alle Errungenschaften des Instrumentalsatzes werden darin der Oper dienstbar gemacht, fein ausgearbeitete Kammersinfonien erhalten im Operngefüge ihren Platz, und es ereignet sich der seltene Fall, daß die Opernsinfonie (bei Landi) für die Entwicklung des Instrumentalstils führende Bedeutung erlangt. Der San Alessio baut vor jeden der drei Akte eine stattliche Kanzone, und unter diesen hat die erste als Vorausnahme der französischen Ouvertüre geradezu grundlegende Bedeutung. Der Brauch, jedem Akt ein Orchestervorspiel vorauszusenden, knüpft an Cavalieri an, dessen in einem breiten Zug geführte Sinfonien wieder in der Intermedienpraxis knappere Vorläufer haben, zu dreisätziger Formstraffung rafft sich Francesca Caccinis Ruggieroballett auf, worauf dann Mazzocchis Adone diese Entwicklungslinie weiterzieht.

Im Stoffkreis blieb die Oper vor der Venetianer Zeit hauptsächlich am Hirtenspiel haften, daneben wußte die Kraft der großen Epen des 16. Jahrhunderts die Phantasie der Opernbühne zu fesseln, bei ihrer Verarbeitung mußte Helden- und Hirtenleben verquickt werden. Endlich lieferte auch die Heiligengeschichte starke Anregungen, und im Alessio konnte bereits unter der Maske eines national empfundenen Vorwurfs, wie das später in Venedig

gehalten wurde, auf zeitgenössische Sitten der Spiegel gerichtet werden. Als Angebinde der Schäferpoesie haben wir früher das Echo gekennzeichnet (s. S. 59), dessen dramatische Verwertung uns in der ersten Dafne, in Monteverdis Orfeo und bei Gagliano entgegentrat; auch noch in Rom hatten die Echoszenen in den Pastoralen ihre feste Stellung inne, wir begegnen ihnen im Sologesang des Adone, des Morte d'Orfeo wie der Galatea wieder, während die Erminia über ein Chorecho verfügte.

Der Umstand, daß die römischen Opernchöre zumeist der Handlung fernstehen, nur betrachtend mitwirken, nähert den Stil beträchtlich dem Volloratorium, zumal bei geistlicher Stoffwahl. Jedenfalls steht die geistliche Oper dem Volloratorium näher als der Laudendialog, der sich mit dem weltlichen Dialog auf gleicher Ebene bewegt, ohne daß man doch je den Madrigaldialog als Oper bezeichnet hätte. Allerdings war der Ausdruck „Oratorio" für den Betsaal und den religiös-künstlerischen Akt dortselbst früher im Sprachgebrauch verankert, als die einseitige Festlegung eines ganz allgemein-geistig verwendeten Terminus („Opera") auf die musikalische Bühnenform erfolgte. Der Mangel an Quellenzugängigkeit läßt die Geschichte des Volloratoriums in den ersten Jahrzehnten gar nicht übersehen, daher hat man sich mit Hinweisen auf die Dialogmotette beholfen, die gelegentlich starke dramatische Neigungen bezeugt und in den Mitteln allerdings ausnahmsweise solche Bereicherungen aufbietet, daß sie den Vergleich mit den kleineren dramatischen Kantaten, wie sie nach obigen Darlegungen das Feld der Musikdramatik lange Zeit vorwiegend bedeckten, gewiß zu halten vermag. Das ist z. B. der Fall in G. F. Anerios Dialogo della Conversione di S. Paolo aus dessen Teatro armonico spirituale (Rom 1619); diese groß angelegte Komposition, die Soli und achtstimmigen Chor mischt, neigt selbst wieder beträchtlich zum geistlichen Drama hin, bringt Instrumentalmusik heran, darunter ein Combattimento con l'Instrumenti a 8, ohne aber natürlich für die szenische Aufführung bestimmt zu sein. Die Vorrede Griffis zu diesem „Wintertheater" Anerios rühmt nachdrücklich die großen Erfolge der Musik in den beiden römischen Oratorien (della Vallicella und der Girolimini di Napoli), wohin das Volk durch Gesang und Wort zu geistlichem Nutzen herbeigelockt wurde. „Manche sind nur der Musik wegen ins Oratorium gekommen; dann wurden sie weicher und empfänglicher für die geistlichen Ermahnungen und wendeten sich mit großem Eifer zu Gott."

Daß sich die katholische Kirchenmusik mit der Einstellung auf den neuen Stil in einem Fahrwasser bewegte, das ihrer Abtrennung von der „altbewährten Weise, betend zu singen", zutrieb, daß sie auf diese Art rasch ganz ins Schlepptau der weltlichen Musik geriet, das ist schon sehr frühzeitig bemerkt und gerügt worden. So tadelt der Jesuit Jeremias Drexel (Rhetorica coelestis, Antwerpen 1636) den neuen Geist der Kirchenmusik mit den schärfsten Ausdrücken, er nennt die herrschende Gesangsgattung tänzelnd und für den kirchlichen Gebrauch wenig passend, eine Komödie, bei der die Sänger als Akteure auftreten, eine süßliche Kunstfertigkeit, die das Theater in die Gotteshäuser verpflanzt. „Ich beschwöre euch, laßt doch wenigstens eine Spur vom früheren religiösen Geiste in der heiligen Musik wieder aufleben!"

Die Erfüllung dieses religiösen Kunstideals hatte der Palestrinastil geboten, und man setzte in Rom gewichtige Kräfte ein, dessen Weihe unversehrt zu erhalten. Der Schülerkreis des großen Kontrapunktisten G. M. Nanino, des Freundes Palestrinas († 1607), war um diese Aufgabe sorgfältig bemüht, die Hauptstützen der, die große Überlieferung in eine ihr feindselig gespannte Zeit hinüberrettenden Bewegung sind die Naninoschüler Felice Anerio

(1560—1614), der jüngere Bruder des Giovanni Francesco, Francesco Soriano (1549—1620), Gregorio Allegri (1584—1625) und Antonio Cifra (1575—1638). In Messe und Motette blieben diese Meister ihrem Vorbild getreu und gaben dadurch wertvolle Anregungen auch späteren Generationen weiter. Selbst Römer, die sich dem neuen Gedankenflug stark verpflichtet fühlten, wie Viadana und G. F. Anerio, mußten der Tradition ihren Tribut zollen, so Viadana außer in einzelnen geistlichen Konzerten, z. B. dem vierstimmigen Ave verum, in der vierstimmigen Messe Veni creator (1609), G. F. Anerio in handschriftlichen Messen wie der Missa Paulina ad canones, in der die quinta vox aus dem Tenor durch kanonische Führung erwächst oder in seinen Bearbeitungen der Missa Papae Marcelli (vierstimmig, gedruckt 1619, öfter wieder aufgelegt, so 1626, 1639, 1689, zwölfstimmig, in handschriftlicher Vorlage erhalten). Die achtstimmige Einrichtung der Marcellusmesse durch Soriano war 1609 im Druck erschienen. Zugleich



45. Römischer Canon Angelicus für 36 Stimmen oder 9 Chöre aus Athanasius Kirchers Musurgia, 1650.

mit der in der Barockzeit so beifällig aufgenommenen Einschränkung dieser berühmten Messe von 6 auf 4 Stimmen legte Anerio aber eine eigene Missa Battaglia vor, die „bei bloß akkordischer Textrezitation ein Zeugnis vom tiefen Verfalle des Geschmacks" ablegt. Die Messekomposition hatte überhaupt an Anziehungskraft verloren, die Venetianer vernachlässigten sie ganz besonders, denn die einzelpersönliche Durchbildung der Tonsprache stellte Ansprüche, denen die organische Messe nicht mehr genügen konnte, und die gestaltungsfähigere Motette zog die Neigungen der Kirchenmusiker ungleich lebhafter auf sich. Immer-

hin war auch die Messe für eine weitere, von Venedig her angeregte Stilrichtung der römischen Schule, deren Bestrebungen der vielchörigen Massenentfaltung galten, die willkommene Gelegenheit zu riesenhaftem Pomp. Paolo Agostini (1593—1627), Schüler und Eidam Bernardino Naninos, baute in seinen Messen (von 1624 an) acht- und zwölfstimmig, wiewohl der vier- und fünfstimmige Satz daneben den Grundstock der Arbeiten bildet; gerühmt werden auch seine Kompositionen ,,zu vier, sechs und acht realen Chören". A. M. Abbatini (1595—1677), der Opernkomponist, türmte vielchörige Messen und Motetten zu 12, 16, 32 und 48 Stimmen auf, der jüngere Mazzocchi (Virgilio) verteilte die Sängerchöre zur Aufführung seiner Arbeiten rangweise in der Peterskirche bis hinauf in die Kuppelwölbung, um abstufende Klang- und Echowirkungen zu erreichen. Mit der größten Virtuosität handhabt diesen Massenstil Orazio Benevoli (1602—1672), der wiederholt seine Messen auf vier Chöre anlegt und in der Riesenpartitur der Festmesse zur Einweihung des Salzburger Doms eine unerhörte Spitzenleistung des polychoren Satzes aufgerichtet hat. In acht Chöre sind hier 53 Stimmen zusammengefaßt (16 Gesangs- und 34 Instrumentalstimmen), indem zu zwei achtstimmigen Vokalmassen, aus denen sich gelegentlich Solostimmen und Solochöre loslösen, sechs Instrumentalchöre hinzutreten (zwei sechsstimmige Geigenchöre, die zu den beiden Vokalkapellen gehören, eine achtstimmige Holzbläservereinigung und drei fünfstimmige Blechbläserensembles). Der Basso continuo ist für alle gemeinsam notiert. In zeitgenössischen Berichten wird für die Aufführung eine zwölfchörige Aufstellung bezeugt, die durch Auslösung der solistischen Gruppen gewonnen werden kann. Zu den Aufgaben des Dirigenten gehörte eben die Einrichtung dieser Gruppierungen, denen die dynamische Schattierung oblag. Entscheidend für die künstlerischen Absichten dieser Messe und des in ihr triumphierenden Klangmassenstils war nicht die reale Vielstimmigkeit, sondern das Aufgebot von Klangmitteln in einem nicht bloß damals unerreichten Ausmaß, die reiflich ausgewogene Mischung dieser Mittel, vom überwältigenden Tutti über eine Fülle von Mittelgliedern bis zum allein spielenden Generalbaß und dem einfach begleiteten Gesangsolo. Auch die Orchesterbegleitung trägt in dieser tönenden Rechnung mit Klanggrößen stets wechselnden Wertes entscheidende Verantwortung, ihr Gewebe schlingt sowohl die einzelnen gleichartigen Körper, als auch abwechslungsreiche solistische Kombinationen ineinander. So beginnt z. B. das Sanctus mit dem Wechselspiel der beiden ,,Capellae fidicinae", worauf Terzengänge zweier Solobässe zur Orgel von Chor zu Chor wandern und in das paarweise Eingreifen der höheren Solostimmen (bei rascherer Abfolge der Einsätze) Klarinetten und Tromben einfallen. In das Soloterzett des ,,Et incarnatus est" singt wieder eine Sologeige hinein, auch hier waltet dabei das chorische Beantwortungsspiel. Der große Chorsatz faßt beide Vokalchöre mit acht wirklichen Stimmen zusammen und umspielt sie durch das ganze Orchester. Auf kontrapunktische Satzkunst, die nicht fehlt (z. B. im Schluß des Credo), liegt viel weniger Nachdruck, als auf dem steten Hin- und Herwerfen kurzer Motive und ganzer Partien.

Vorbild für diese ins Übermäßige gesteigerte Technik der römischen Meister ist die vollstimmige Schreibweise Giovanni Gabrielis in Venedig, die auf Willaerts Doppelchören und den cori spezzati seiner Schule fußt. Von Gabrieli wurde der Orgelklang auf den mit Instrumenten geschmückten Chorsatz übertragen und die Oktavverdoppelung als plastisches Stilmittel ausgebildet (Beisp. 42). Schon G. B. Artusi hatte in seiner arte del contrapunto 1581 die unisone Verstärkung der Bässe bei mehrchörigen concerti musicali gefordert. Bei Praetorius wird dann der Grundsatz ausgesprochen: Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt, quando una vox cantat, alia sonat. Das geschieht unter Berufung auf die vornehmsten



Musiker Italiens, die in den Ripieni, also „in pleno choro", mit allem Fleiß Unisonos und Oktaven gebrauchten. So hatte Gio. Fr. Capello, Organist in Brescia um 1613, das chorweise Oktavieren empfohlen, um den Glanz und die Fülle des Klanges zu steigern; eine Motette für je zwei Tenöre und Bässe könne von zwei Sopran- und Altstimmen in der höheren Oktave einfach mitgesungen werde. Dieses Verfahren befürwortet Capello mit den Worten: „Audite, probate, acquiescite!"

Auch Viadana tritt in der aufschlußreichen Vorrede zu seinen Salmi a 4 chori per cantare e concertare nelle gran solennità di tutto anno, Venedig 1612, für diese Stimmführung ein: „Sämtliche Chöre sind für sich selbständig komponiert, und da jeder vom andern getrennt ist, kann man nicht unterscheiden, ob sie in der Oktave oder unison singen; diese Einrichtung habe ich getroffen, weil dadurch die Musikstücke viel besser gelingen. Wer bei den Tuttistellen genau nach den Regeln verfahren wollte, der müßte Pausen, Punkte, Synkopen usw. anbringen, damit wird aber das Stück auseinandergezerrt, roh und widerhaarig, der Vortrag halsbrecherisch und wenig anmutig" (Musica stiracchiata, rustica ed ostinata). Nach Viadana ist beim 1. Chor der Kapellmeister aufgestellt, der aus dem Basso continuo des Organisten die Tempoangaben zu bestimmen und Soli, Duos, sowie geringstimmige Sätze anzudeuten habe; beim Einsatz der Ripieni solle er das Gesicht allen Chören zuwenden und durch Erheben beider Hände das Zeichen geben. Der 1. Chor steht bei der Hauptorgel, er umfaßt fünf gute Sänger, die sicher und frei vortragen, außer der Orgel und etwa dem Chitarrone habe bei diesem Chor kein Instrument mitzuwirken, der Organist dürfe nur im Tutti zeigen, was er zu leisten vermöge, bei ein- bis fünfstimmigem Chorsatz solle er ohne Figuren spielen. Der zweite Chor, genannt die Kapelle, ist vierstimmig und Grundlage des Ganzen, er soll mindestens mit 16 Sängern besetzt sein, wenn er etwa 20—30 Stimmen und Instrumente zähle, so gebe das einen trefflichen Musikkörper. Der dritte Chor enthält nur Oberstimmen. Der vierte Chor ist vier tiefen Stimmen zugeteilt („a voci pari"). Die Psalmen können aber auch bloß zweichörig vorgetragen werden, und zwar nur vom 1. und 2. Chor. „Wer hingegen dem heutigen Geschmack, der sich an vier- bis achtchörigen Kompositionen ergötzt, eine Hekatombe opfern will, der braucht nur den 2., 3. und 4. Chor zu verdoppeln, ohne Fehler befürchten zu müssen, denn das Hauptgewicht ruht im schönen Vortrag des fünfstimmigen ersten Chors." Was die Stimmverdoppelung betrifft, so werde sie zwar unter Berufung auf feineres Gehör von manchen Kritikern abgelehnt, doch hätten andere vor ihm das Gleiche getan, so Benedetto Pallavicino, der in seinen Sacrae Dei Laudes von 1605 in einem 16 stimmigen Jubilate und Laudate Sopran und Tenor durch 25—30 Takte in der Oktave führt. Jeder solle eben nach seinem Sinne vorgehn, „denn wir leben in einer Zeit, wo der für den größten Künstler gehalten wird, der seine Sache am schlechtesten macht".

Johannes Gabrielis (1557—1612) glühende Phantasie, die freie Haltung seiner aller kontrapunktischen Gelehrsamkeit, ja selbst jeder hemmenden Cantus firmus-Fessel abholden

Kunst, deren Richtung auf klangliche Neuerungen von weiter Perspektive eingestellt war und die große Chormusik mit technischen Möglichkeiten von stärkstem Reiz befruchtete, seine großzügigen Orchestermischungen, das alles wirkte als kernpersönliche Anregungen neben der Monodie in die Barockzeit hinüber, streckenweise sogar mit zündenderer Kraft als die literarische Bewegung. Gabrieli selbst aber wurde wieder von dieser beeinflußt. Die Motette war das Aufmarschgebiet des konzertierenden Stils, seine volle Entfaltung, die innige Durchdringung mit solistischen und monodischen Zügen, wie auch seine Überführung ins Madrigal verdankt er einem Meister, der seit 1613 gleichfalls dauernd in Venedig wirkte, Claudio Monteverdi (1567—1643). Den Generalbaß verwendet dieser in seiner Chormusik zuerst im ausgedehnten 19. Stück des vierten Madrigalbuchs (1603), dessen 9 stimmiger Doppelchorsatz Nachahmungen von Chor zu Chor wirft; die besondere Begabung für kühne Formbereicherungen liegt offen zutage in den wichtigen Motetten von 1610, die zugleich mit einer großen sechsstimmigen Messe veröffentlicht sind und auch noch nach Mantua gehören.

In diesem Werk wetteifert Monteverdi, der aus den Anregungen der Oper schöpft, geradezu um den zeitlichen Vorrang der Begründung des großen konzertierenden Chorstils mit Gabrieli, dessen Beiträge erst nach dem Tode des Meisters 1615 veröffentlicht wurden. Es stehen darin Variationen über liturgischen cantus firmus (Vespro della B. V. Maria da concerto sopra canti fermi), und die Cantus firmus-Arbeit verpönte Monteverdi auch später nicht, in einem Magnificat von 1641 ist sie überaus sinnig in den vierstimmigen A-Capella-Satz verwoben (Beisp. 43).



Die Messe „In illo tempore" von 1610 verarbeitet eine Motette Gomberts und hat alten Stil, auch der Kapellmeister von S. Marco verschmähte die Anlehnung an den Palestrinastil nicht, wie die Messe von 1650 und die vierstimmige A-Capella-Messe seines geistlichen Hauptwerkes, der Selva morale (1641) beweist, die durch die thematische Einheit in der Durchführung des Hauptgedankens durch alle Sätze gekennzeichnet ist (Beisp. 44). Es ist aber



höchst aufschlußreich für das Verhältnis zum alten Stil, daß diese Messe im Credo drei konzertierende Einlagen nach Belieben der Aufführung zur Verfügung stellt: Ein Crucifixus a 4 concertato, das auch mit vier Viole da braccio oder vier Posaunen, bzw. mit Violen und Posaunen begleitet werden kann, ein Et resurrexit a 2 concertato mit Violinen und ein Et

iterum a 3 concertato (Begleitung wie beim Crucifixus). Das Crucifixus gewinnt sein Thema aus dem chromatischen Quartfall, der später zur Modewendung geworden ist (Beisp. 45). In Cavallis Requiem lebt diese chromatische Führung, deren Vorbild etwa in J. Gabrielis Non confundar (Winterfeld III. S. 135) gegeben ist, weiter (Beisp. 46). Das Et resurrexit stellt Gesangsduett und zwei Geigen nebeneinander (Beisp. 47).



46. Claudio Monteverdi.
Einzig erhaltenes zeitgenössisches Bildnis. Nach dem Stich in den „Fiori poetici" 1644.

Leichtentritts Formanalysen der Motetten von 1610 (Motette S. 243 f.) ergeben neben der beliebten madrigalesken Wiederholung eines 2. Teils (Form ABB, in einer Solomotette und einem Soloduett) auch Rondobildungen (Laetatus sum für 6 Stimmen) und Da Capo (Nisi Dominus aedificavit für zehnstimmigen Doppelchor); Da Capo und Rondorefrain haben wir bei Viadana gestreift, die Motette kennt beide Formungen schon zuvor, z. B. bei Orazio Vecchi (1590), im Madrigal zieht Monteverdi das Da Capo im ersten Stück des 2 Buchs (1590) und beim 16. Madrigal des 4. Buchs (1603) heran, als Rondorefrain dienten gern Allelujasätze, so in J. Gabrielis obigem Beispiel 42, wo er zunächst als A-Capella-Stelle des 2. Chors einem Sopran-, dann einem Tenorsolo gegenübertritt, hierauf mit Orchesterbegleitung einem Duett von Alt und Tenor (unsere Stelle) und einem Duett von Sopran und Tenor gegenübersteht, worauf schließlich im 5. Abschnitt beide Chöre mit Orchester in großer Klangfülle zusammensingen.



Häufig sind bei Monteverdi dramatische Spannungen, die den Bogen der geistlichen Kunst ungewöhnlich erweitern. So überträgt ein monodisches Salve Regina die modische Echospielerei in die Motette (1641) (Beisp. 48). An späterer Stelle beantwortet das Echo den

Beispiel 48



Satz „replet laetitia terras maria" mit Betonungsumdeutung durch „Maria" (Beisp. 49). Das

Beispiel 49



Echokonzertieren im begleitenden Instrumentalgewebe des Gesangs wird schon 1610 ausgiebig erschlossen („Deposuit potentes", Winterfeld III. S. 114), es sind da die Figurationen der Unterweltsarie Orfeos beschworen. Als Beispiel für kanonisches Häckelwerk, das Monteverdi oft mit niederländischer Vollendung beherrscht, sei der Beginn eines großartig sich steigernden Salve-Regina-Duetts vorgewiesen, das wieder mit Da Capo schaltet (Beisp. 50). Die pausendurchsetzten Melismen gemahnen an Joh. Gabrielis ausdrucksgeschwellten Vortrag mit Silbentrennung, wenn er Furcht und Schrecken malt (Beisp. 51), oder wenn er zu tonmalerischen Zwecken ein großes Chorstakkato hinpinselt (Beisp. 52).

Wie Monteverdi gern dramatische Pausen einstreut, so ist er auch der überlegene Meister des rhythmischen Gegensatzes, den sich sein der vollen Ausschöpfung des poetischen Aus-



D.C.

Beispiel 51

Giovanni Gabrieli, Sechzehnstimmiges Responsorium

Halbe Werte

Beispiel 52

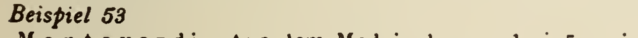
Giovanni Gabrieli, Sechsstimmiges Responsorium

Halbe Werte

drucksgehaltes seiner Texte hingegebener Stil im weitesten Maße unterwirft. Eine Hauptstelle in dieser Beziehung ist die folgende aus der großen, tiefsinnigen Komposition von Petrarcas 1. Sonett als Madrigale morale a 5 voci con 2 Violini (1641), die gleichlautend zuerst solistisch vorgetragen wird; eine gewaltige rhythmische Stauung wird da vor dem Schlußtakt ausgebreitet, die Ambros handschriftlich mit dem Hinweis auf Beethoven stempeln konnte (Beisp. 53).

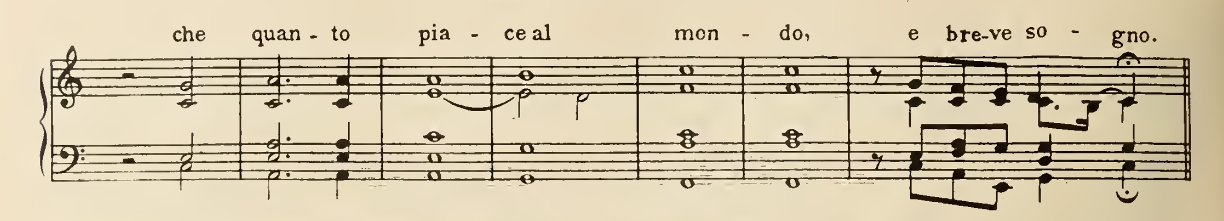
Was das Madrigal betrifft, so verblieb Monteverdi im 5. und 6. Buch (1605, 1614) grundsätzlich bei der älteren Fünfstimmigkeit; doch zeugen reichliche solistische Einschübe sowie die Anmerkung bei solchen „concertato nel clavicembalo" von dem Vordringen des neuen Gestaltungswillens, der im 7. Madrigalbuch (1619) schon den Werktitel durch den Zusatz

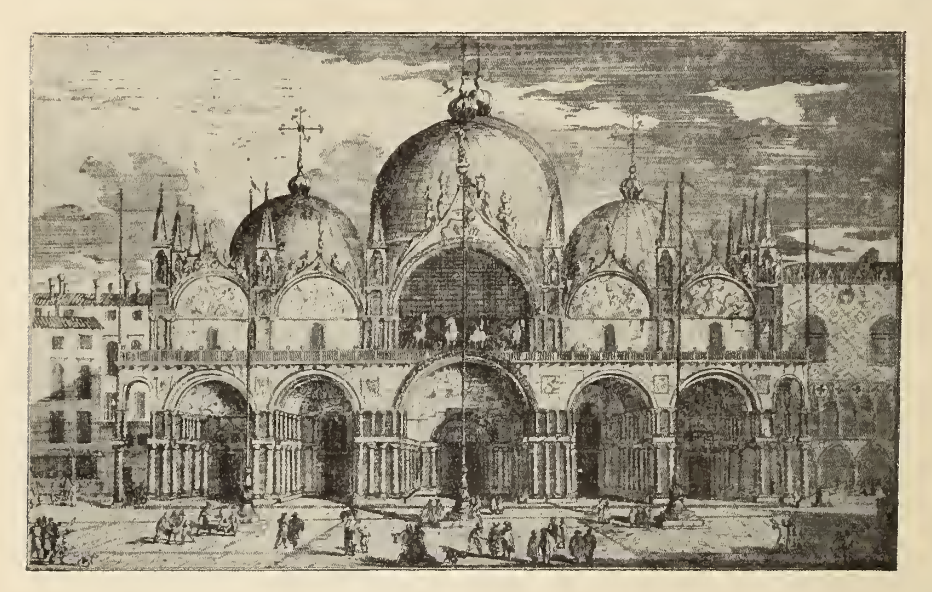
Beispiel 53



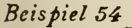
Monteverdi, Aus dem Madrigale morale à 5 voci con 2 Violini. 1641






47. San Marco in Venedig. Nach Zeichnung und Stich von Luca Carlevariis, 1703.

„Concerto“ . kennzeichnet. Hier bestimmt das klangliche Wechselspiel durchaus den Stil, der im 8. Buch, den Madrigali guerrieri (1638), durch Einbeziehung gesteigerter polyphoner Technik einen weiteren Aufschwung erfährt. In der Vorrede zu dem schon 1626 in Venedig, im Hause Girolamo Mocenigos, aufgeführten weltlichen Oratorium „Il Combattimento di Tancredi e Clorinda“ ist 1638 das Orchestertremolo als neues Stilmittel unter Berufung auf das Darstellungsbedürfnis für kriegerische Erregung mit Nachdruck angekündigt. Über den bisher gepflegten weichen und gemäßigten Gefühlsausdruck, den stile molle und temperato, hinaus sei für leidenschaftliche Erregungszustände hier die Technik des stile „concitato“ erprobt, die als Monteverdis eigene Erfindung gemerkt ist. Das frühere Vorkommen des Tremolo in der Violinliteratur, insbesondere in Biagio Marinis Affetti musicali von 1617 (dreistimmige Sonate La Foscarina con il tremolo), dann bei Gabriel Usper (1619) widerspricht dieser Angabe nur scheinbar, da der Meister in Mantua Begründer einer Geigerschule war und der Technik des Geigenspiels selbst neue Wege weisen konnte. Jedenfalls hat er das Tremolo ins Orchester verpflanzt und höheren Zielen zugänglich gemacht; das Combattimento bereichert zudem die Instrumentation auch um Pizzikatowirkungen. Die Darstellung ist sehr bemerkenswert durch die Mischung von konzertmäßiger und dramatischer Haltung, durch den Beginn mit Madrigalen, die ohne Aktion gesungen werden und durch das Vorkommen eines solistischen Erzählers (Testo), über den auch das Oratorium verfügt. Das Orchester ist auf Streicher beschränkt und zeichnet sich durch reiche Tonmalerei und lebhafte Rhythmik aus; gleich zu Anfang ahmt der Streichkörper im begleiteten Rezitativ das Pferdegetrappel nach (Moto del Cavallo). Welch ein Abstand offenbart sich in dieser prickelnden Beweglichkeit zu der nicht wesentlich älteren orchesteruntermalten Deklamation geistlichfestlicher Richtung bei Joh. Gabrieli, die doch gleichfalls die Wortmalerei hochhält (Beisp. 54)!



Beispiel 54

G. Gabrieli, Symphoniae sacrae 2. Teil 1615. Aus der Ostermotette Surrexit Christus

Halbe Werte

Alto

Et Do - - - mi - nus de coe - lo in-to-nu - it, in - to - nu-it

Tromboni

Der Testo taucht in sehr eigenartiger musikalischer Einkleidung in einer dramatischen Kantate Domenico Mazzocchis wieder auf, nämlich in dem Dialogo a quattro voci „Olindo e Sofronia“, der in Mazzocchis Madrigalen von 1638 gedruckt wurde und den Text aus T. Tassos Gierusalemme liberata, 2. Buch, entlehnt. Es treten singend auf Sofronia und Olindo, bzw. Clorinda (Sopranpartien), der König Aladino (Baß) und der Erzähler, hier Tasso genannt (Tenor). Die Rahmenerzählung Tassos vollzieht sich durchaus in melodischen Variationen über die „Aria de' Sonetti“ als Baßmelodie (s. o. S. 44), 22 mal erklingt im Verlauf dieser Szene der Arienbaß, wobei zweimal sogar auf jede Wiedergabe von Noten verzichtet wird und nur der Text mit der Anweisung „sopra la medesima Aria de' Sonetti“ hingesetzt erscheint. Ein einziges Mal wechselt die Vortragsweise des Testo, indem er zum Romanescabaß singt; an diese gehobene Stelle schließt sich ein „Choro a tre“ an, während den Abschluß des Ganzen ein „Choro a 4“ (mit Echo) bildet (Beisp. 55).



48. Das Konzert. Nach Domenico Zampieri (Domenichino) gestochen von Etienne Picart.

Monteverdis Madrigalausgaben begreifen auch seine monodischen Versuche in sich, die also vom Großmeister der barocken Frühzeit keineswegs in Sonderstellung abgehoben sind;

Beispiel 55

D. Mazzocchi, Anfang von Olindo e Sofronia. 1638. Sopra l'Aria de' Sonetti

Halbe Werte

Basso

Poiche il crudo Aladin vi-de oc-cul-tar-se l'i - ma-gi-ne, che Is-me-no a-do-prar pen-sa

con-tro i fe-de-li in-fet-to vis-si, e ar-de d'i-ra, e di rab-bia in-mo-de - ra-ta, im-men-sa

Versuche mit dem französischen Kanzonettenstil, dem die Scherzi musicali von 1607 gegolten hatten, laufen gleichfalls unter (Beisp. 56). Diesen Stile alla Francese wußte Monteverdi sogar in die Kirchenmusik einzuschmuggeln, wurden doch auch geistliche Kontrafakte seiner Madrigale stark verbreitet; der Beginn der betreffenden Motette (1641) wird in der

Beispiel 56



hog-gi si ri - de, hog-gi si ri - de, si ri-de, si ri -

de, hog-gi si ri - de, si ri-de, si ri - de, hog-gi si ri - de, si ri-de, si ri -

1. Volle Werte e poi di-man si pian - ge 2. e poi di - man si pian - ge.

de, e poi di- man si pian - - ge de 3 Strophen

de, e poi de e poi di- man si pian - ge

Ritornello secondo che serve per la fine della canzonetta

2 Vl.

Art der Airs de Cour, die in den Madrigalen von 1638 zweimal nachgebildet ist, zuerst solistisch vorgesungen, dann im Chorsatz wiederholt (Beisp. 57).

Beispiel 57

C. Monteverdi. Stile alla francese. 3. Confitebor. 1641



Von der Chormusik großen Stils löste sich die starkbesetzte selbständige Instrumentalmusik los, die auch gern im Rahmen der Motetten- oder Madrigalsammlungen der Öffentlichkeit vorgelegt wurde. So sind in die verschiedenen Ausgaben der Vokalwerke beider Gabrieli nicht weniger als 41 Instrumentalstücke eingestreut. Die Lauten- und Orgelmusik verfügt hingegen über eine reiche ältere Literatur, wobei allerdings die Orgelwerke meist die Zerlegung in Stimmen (Stimmbücher) wählen und so die Möglichkeit orchestraler Ausführung freilassen (s. o. S. 38). Als Sammelnamen begegnen die Ausdrücke Sonata, Sinfonia, Ricercar und Kanzone, die gesanglichen Vorbilder sind Motette, Madrigal und Chanson, deren Mosaiktechnik nachgebildet ist; als erste greifbare, rein instrumental bezweckte Veröffentlichung „starker" Sonaten gilt die Kanzonensammlung Florenzio Mascheras (Brescia 1584), die gleichfalls in Stimmbüchern aufgelegt ist. Die Kanzone hat freiere Haltung als das Ricercar, sie arbeitet gern mit ausgeschriebenen Wiederholungen ganzer Partien, so in Mascheras „La Capriola" (Wasielewski Nr. 1), wo jeder der beiden Abschnitte zweimal erklingt, oder in Viadanas Canzon francese von 1602 (s. o. S. 39), wo der Anfang zum Schluß als Da Capo wiederkehrt. Dieses

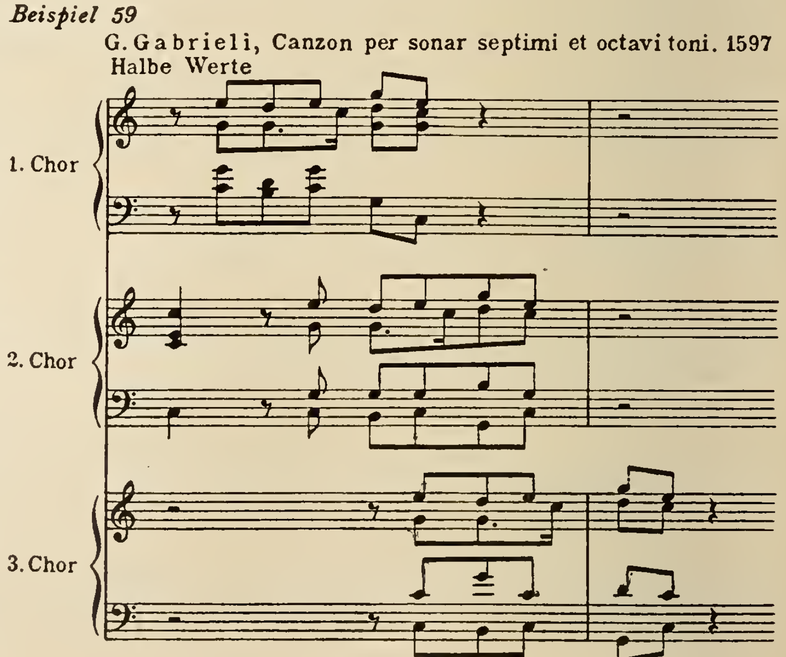
Da Capo liegt auch in A. Gabrielis Ricercar a 8 per sonar von 1587 vor (Riemann, Alte Kammermusik Nr. 1), es ist später für die Kanzonenliteratur typisch geworden. Johannes Gabrieli wieder hat die refrainhafte Wiederkehr einer homophonen dreizeitigen Gegenstelle gegen die imitierende Hauptpartie eingeführt, die an ähnliche vokale Formversuche des Meisters anknüpft, wie sie oben (S. 81, 41) gestreift wurden. In der Art der Alleluia-Kehrreime sind die Kanzonen der Sacrae Symphoniae von 1597 gern einheitlich gebunden, z. B. die achtstimmige primi toni (Wasielewski Nr. 3) mit zweimaligem Refrain, die erste achtstimmige septimi toni mit dreimaliger Bindung, die Canzona a 6 (1615, Wasielewski Nr. 8) mit viermaliger Wiederkehr (Beisp. 58). Die Refrainvorliebe war also gleichmäßig in Florenz, Rom und Venedig an der Tagesordnung.

Beispiel 58



In solchen unmittelbar eingängigen Gliederungen sind die wertvollen Ansätze zur Vereinheitlichung und Abrundung in der Abfolge der einzelnen Abschnitte gegeben, deren bloßer Wechsel motettenhaft fugierter Teile durch den Verzicht auf zugehörigen Text zu unübersichtlich geworden war. Die Kanzone behalf sich auch durch Gegensätze in Taktart, Besetzung, Melodik, Satzweise und selbst im Tempo. Nach dem Muster der Venetianer Chormusik war natürlich die mehrchörige Anlage wesentlich, die viel zu dem festlichen Charakter dieser Sonaten beitrug; dynamische Wirkungen treten dabei stark in den Vordergrund (Sonata pian e forte, mit Beantwortungen auch „alla quarta bassa"), kurze Klanggruppen springen von Chor zu Chor (Beisp. 59).

Beispiel 59



Die Kanzone, der dieses Beispiel entnommen ist, verzichtet ganz auf die Nachahmungstechnik und arbeitet nur mit der Gegenüberstellung ihrer drei Chormassen; sie reiht bloß drei Sätze aneinander, der mittlere ist gagliardenartig, der Anfang des weit ausgebreiteten ersten Satzes lautet sehr pom-

pös (Beisp. 60). Man beachte die Tonreibungen in der Kadenz. Der letzte knappgefaßte Satz greift auf Stellen des ersten zurück.

Beispiel 60

G. Gabrieli, Canzon per sonar septimi et octavi toni 12 vocum. Anfang

Halbe Werte

1. Chor (*f*)

2. Chor (*f*)

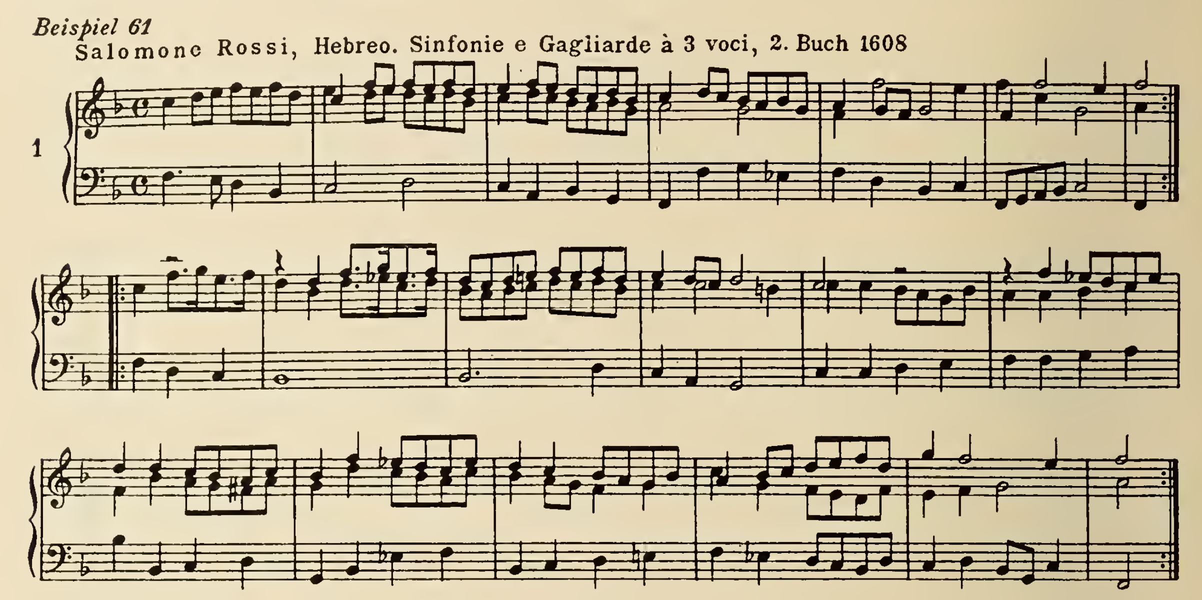
3. Chor (*f*)

In den zahlreichen Nachbildungen der Kanzone, von denen insbesondere die Sammlung des A. Raverii (Venedig 1608) eine stattliche Auswahl vorlegt, zeigt sich die Neigung, möglichst viele Sätze zusammenzukoppeln und dabei den Umfang der einzelnen Teile einzuschränken. So bringt G. B. Grillos Capriccio a 4, das in Riemanns Handbuch (S. 127) wiedergegeben ist, zehn kurze Abschnitte zusammen, greift am Schluß natürlich auf den Anfang zurück (8, 9 = 1, 2) und mischt fleißig uneingestandene Tanzsätze ein. Für die Einbeziehung von Tanzrhythmen ist die Feststellung Riemanns wichtig, daß im Schlußballett der Scherzi Monteverdis (1607) bereits eine gesungene Suite von sechs kurzen uneingestandenen Tänzen nebst Instrumentaleinleitung und freier Schlußkoda vorliegt (s. auch o. S. 55); Antonio Brunelli reiht dann 1616 (Scherzi, Arie usw.) „Ballo grave“, „Gagliarda“ und „Corrente“ in einfacher Umrhythmisierung des gleichen Tonsatzes aneinander, wobei er die fünfstimmige Arbeit zum solistischen oder duettierenden Vortrag freistellt und eine zweistimmige rein instrumentale Einrichtung („per sonare solo senza cantare“) anhängt (Z. f. M. II, S. 388ff). Bei G. B. Buonamente zeigt sich endlich 1637 die Gepflogenheit, instrumentale Tanzreihen mit einer Kanzone zu eröffnen (Sinfonia—Brando—Gagliarda—Corrente). Im selben Jahr 1637 trennt T. Merula im Titel seiner „Canzoni ovvero Sonate concertate per chiesa e camera“ ausdrücklich die Kammer- von der Kirchensonate.

Die Zukunft der Kirchensonate gehörte der Satzbeschränkung, wie sie in St. Landis Sinfonien zum S. Alessio bedeutungsvoll ausgebildet vorliegt; das Ziel dieser Entwicklung ist aber schon in Salomon Rossis „Sonata, detta la Moderna“ (Varie Sonate, Op. 12, 1623, entstanden 1613) in den Umrissen deutlich erkennbar (von Riemann im 3. Bd. der Präludien und Studien, S. 135f. neugedruckt). Vier Sätze sind hier in der Corellischen Tempofolge Langsam—Schnell—Langsam—Schnell vereinigt, der erste Satz wird trotz des imitationshaften An-

fangs homophon gehalten, der zweite fugiert, der dritte wieder homophon und auch der vierte neigt sich nur leicht zur Nachahmungsarbeit hin. Diese Sonate ist geschrieben für zwei Violinen und Generalbaß, sie ist also ein Erstling der später so ungemein beliebten Gattung der Triosonaten und ein Ergebnis von Einwirkungen der rein solistischen Gesangsmusik, die ja die Duettbesetzung offen bevorzugte. Unter dem Einfluß der Monodie steht auch J. Gabrielis Sonata con tre Violini, die in der Besetzung mit Landis Opernsinfonien übereinstimmt. Rossis erste Versuche mit der Triobesetzung gehen bis 1607 und 1608 zurück. Es sind Sinfonie e Gagliarde a 3, 4 e 5, „per sonar due Viole e un Chitarrone". Die erste Sinfonia des zweiten Buchs sei als Probe des Tanzstils mitgeteilt (Beisp. 61).

Beispiel 61

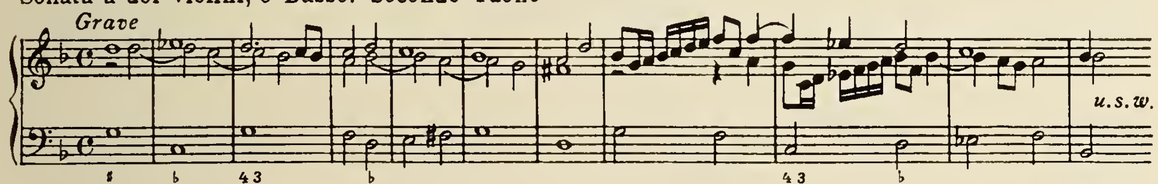


Die Triosonaten erfreuten sich in ihrer Pflege durch G. Belli (1613), T. Merula (1615), G. B. Riccio (1620), F. Turini (1621), D. Castello (1621), G. B. Buonamente (1626) u. a. wachsender Beliebtheit; die zweite Violine wurde gelegentlich noch durch ein Cornetto, eine Trombone oder ein Fagott ersetzt, wie bei Buonamente oder in den „Sonate concertate in Stil Moderno a 2 e 3 Voci" des Dario Castello, „Capo di Compagnia de Musichi d'instrumenti da Fiato in Venetia" (1621). In den Sonaten Castellos sind große rezitativische oder tokkatenhafte Solostellen der mitwirkenden Instrumente eingewoben, und zwar immer gleich beider beteiligten Tonwerkzeuge nacheinander; sie sind für die virtuose Kunstentfaltung bestimmt und verfallen gern in wirbelnde Prestopassagen. Die Sonatenform sammelt hier mehrere Sätze wechselnden Charakters, die gern durch Variierung eines Hauptgedankens zusammenhängen, so z. B. die „Settima Sonata. A Doi. Fagotto e Violin" (Beisp. 62). Die Teile 1, 3 und 6 sind fugiert, die andern homophon gesetzt, in 4 folgt dem langen Geigensolo ein ausgedehntes Gegenstück des Fagotts, der 2. Satz endet in einem homophonen Prestoduo beider Instrumente, vor Werkschluß werden virtuose Adagioläufe von einem Teilnehmer zum andern geworfen; die melodische und rhythmische Figurierung steht aber immer noch der gesanglichen Ornamentik um 1600 nahe. Die später typischen Vorhaltsbindungen (Frescobaldis „Durezze") im Grave-Anfang kennt schon Fr. Turini (1624, Beisp. 63). Im Verlauf dieser Sonate tritt als Thema wieder der beliebte chromatisch absteigende Quartgang hervor (Beisp. 64).

Beispiel 62
Dario Castello, Sonate concertate 1621. 7. Sonate



Beispiel 63
Francesco Turini. Madrigali con alcune Sonate, 1. Buch 1624 (bei Vincenti in Venedig)
Sonata à doi Violini, e Basso. Secondo Tuono



Beispiel 64
Francesco Turini



Die Proben einer ausgesprochen instrumentalen Monodie sind in der barocken Frühzeit auffallend selten, die Sololiteratur für die Geige wird durch Biagio Marini mit zwei Sinfonien seiner Affetti musicali erst 1617 eröffnet; ihre Besetzung stellt noch Violine oder Kornett zur freien Wahl und auch hier sind einzelne der kurzen Sätze imitierend gearbeitet, so in der Sinfonia „La Orlandina" der 3. und 5. (letzte) Teil. Das obenerwähnte Tremolo gehört zu einer Triosonate für zwei Violinen oder Kornette und Trombone oder Baß. Im Jahr 1626 versucht sich Marini dann in der Doppelgrifftechnik („a modo di Lira"), während er andererseits mit dem „Pass' e mezzo concertato" bedeutsame Variationsreihen aufstellt und den basso ostinato durch kurze transponierende Führungen gewichtig weiterbildet; im 7. Teil dieser Variationen wird die Chromatik auffallend sicher gehandhabt, — in dieser Beziehung wirkte Frescobaldi vorbildlich —, auch der oben gestreifte chromatische Quartgang läuft im Baß dreimal vorbei. In den sechs Variationen über den Romanescabaß (Wasielewski Nr. 10), die teilweise Tanzstilisierungen bieten, schließt sich der Geiger-Komponist den zahlreichen instrumentalen Bearbeitungen der volkstümlichen Bässe an (s. o. S. 44), wie sie S. Rossi (1613), G. B. Buonamente (1626) oder T. Merula (1637) in der Triosonate, Frescobaldi wiederholt in der Orgel- oder Klavierkomposition vertreten. Frescobaldi nimmt hier aber insofern eine Ausnahmestellung ein, als er neben der gewöhnlichen Baßlagerung der Melodie gelegentlich (Capricci 1624, Canzoni 1628) die Ruggiero-Weise als Kompositionsthema verwendet (Beisp. 65).

Auch der Ciaccona-Ostinato, der in der Monodie früher bei A. Ghivizzani (in der Raudnitzer Monodienhandschrift) und 1637 bei Benedetto Ferrari („Voglio di vita uscir", Riemanns Handb.

Beispiel 65

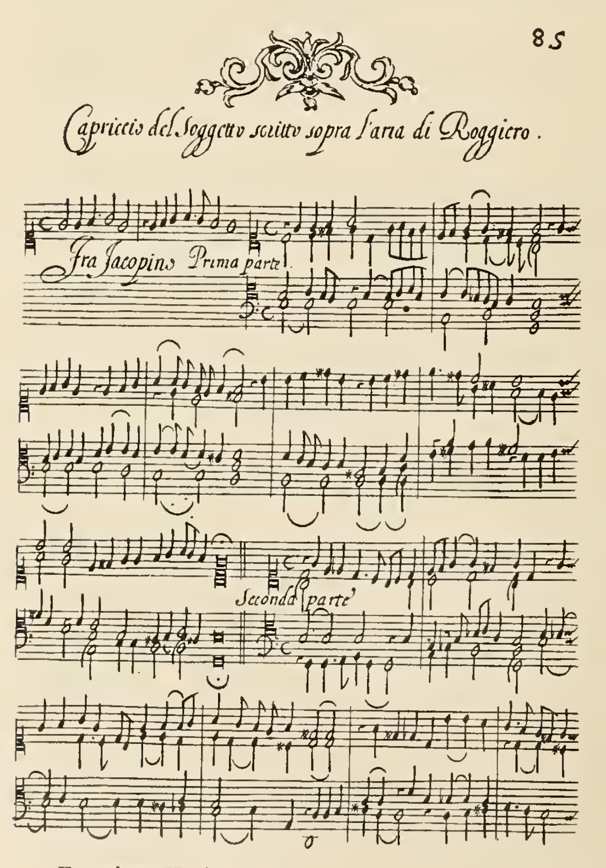
G. Frescobaldi. Capriccio sopra l'Aria di Ruggiero 1624

Halbe Werte

S. 56) belegt ist, der in der Klaviermusik schon 1614 bei Frescobaldi mehrfach vorkommt, wird 1637 in der Triosonate durch Tarquinio Merula gepflegt.

Die Geigentechnik wurde insbesondere von Carlo Farina aus Mantua gefördert. Dieser war 1625 bis 1633 kurfürstlich sächsischer Kammervirtuose zu Dresden und hat in Sachsen Solo- und Triosonaten veröffentlicht, darunter das groteske „Capriccio stravagante", das der Violine allerhand komische Kunststückchen zumutet, wie die Nachahmung anderer Musikinstrumente („Pifferino", „Lira Variata", „Clarino", „Chitarra spagnola") und die Erzeugung drolliger Tierlaute (Gallina, Gallo, Gatto, Cane).

Besonderen Glanz entfaltet schließlich die Orgel- und Klaviermusik unter Girolamo Frescobaldi (1583—1644) aus Ferrara, dem Schüler Luzzaschis, der die Venetianer Orgelüberlieferung in Rom an der Peterskirche großartig weiterführte und ausbaute. Die Schule Willaerts hatte an A. Gabrieli und Cl. Merulo Persönlichkeiten von überragender Kraft an die Jahrhundertwende vorgeschoben, für die Fuge, die Tokkata und die Choralbearbeitung waren nun die Wege fest abgesteckt. Die Orgelfuge gewährt in Ricercar, Fantasia und Capriccio das Mosaikbild der Orchesterformen nach Motettenmuster, eine Reihe von Fugenexpositionen mit wechselnden Themen ist angehäuft, und ähnlich wie in der Instrumentalkanzone nur gelegentlich das spätere einheitlicher gefaßte Ziel der Entwicklung in Vorausnahme vorüberhuscht, so sind die Fälle des Beharrens bei einem voll durchgearbeiteten Thema noch die seltene Ausnahme. Die auf ein Thema beschränkte Fuge ist aber bei A. Gabrieli, bei Sweelinck und bei Frescobaldi nachweisbar. Hierher gehören die von Farrenc (Trésor Bd. 2) und Torchi (Arte musicale Bd. 3, S. 245 ff.) neu aufgelegten Stücke Frescobaldis. Daneben sind frühere Ansätze der thematischen Verknüpfung zwischen den einzelnen Ricercarteilen nun folgerichtig verallgemeinert, so schon in den Fantasie von 1608 und insbesondere in den Recercari von 1615, wobei diese Praxis zugleich in die Canzone francese übergeht. Die Technik ist 1624 im „Ca-



49. Ruggiero-Variationen aus Frescobaldis „Toccate d'intavolatura di cimbalo", Rom 1637.

priccio sopra un sogetto" geradezu beim Namen genannt. Wir geben ein Beispiel aus den Fiori Musicali von 1635 (Beisp. 66).

In dieser Arbeitsweise äußert sich eine rechte Lust am Variieren und in eigenen Variationsreihen nach Muster der englischen Virginalmusik lebt diese barocke Gestaltungsfreude voll auf. Vor Frescobaldi waren solche „Partite", wie er sie nennt, in Italien nicht üblich. So entwirft er nun im 1. Buch der Toccate e Partite (1614) über die Romanesca-Aria vierzehn Klavierveränderungen, über „la Monachina" elf Partiten, „sopra Ruggiero" zwölf solche und „sopra Folia" sechs Variationspartien, in der „Aggiunta" läßt er dann noch ein „Capriccio del soggetto scritto sopra l'aria di Ruggiero" in sechs Teilen folgen, und im 2. Buch (1627) weiß er die „Aria detto Balletto" und die Aria, „detta Frescobalda" abzuwandeln, die Farrenc beide neu gedruckt hat. In der letztgenannten fünfteiligen Variationenreihe werden auch Tanzformen einbezogen, aber schon im 1. Buch war die Zusammenstellung kleiner, melodisch gebundener Tanzsuiten eingeflochten worden (Balletto-Ciaconna-Corrente-Ciaconna oder Balletto-Corrente del Balletto-Passacagli).



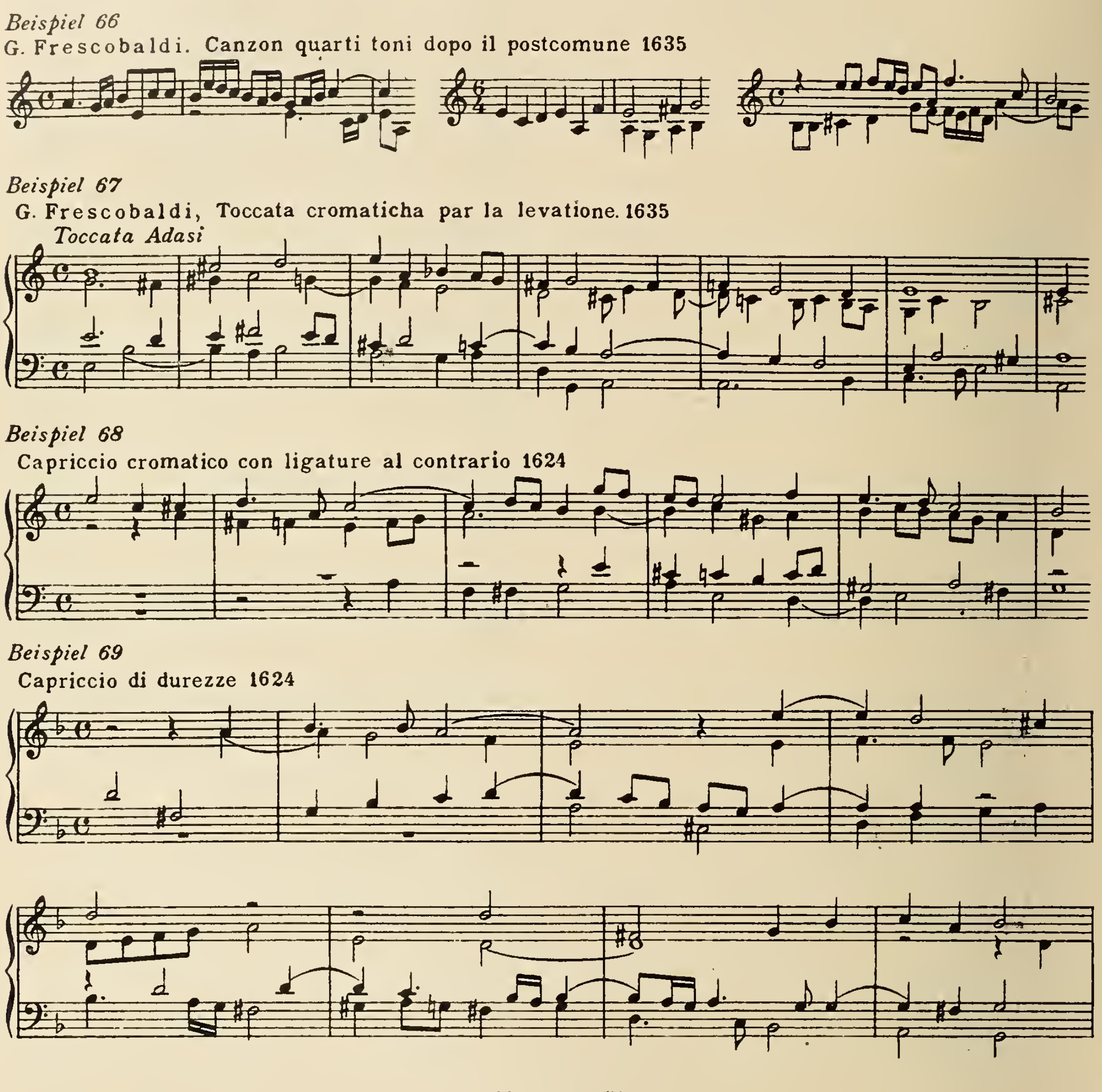
50. Girolamo Frescobaldi. Aus seinen „Toccate d'involatura". 1637.

Bei der Behandlung der Tokkate scheiden sich nun zwei Gruppen; zunächst werden für den engeren kirchlichen Gebrauch knappangelegte Präludien geschrieben, in der Art der „Intonazioni" der Gabrieli (1593), sie sind gern als Choralbearbeitungen an die liturgischen Melodien angeschlossen. Beispiele bietet insbesondere das vorwiegend gottesdienstlichen Zwecken gewidmete Opus 12 (Fiori musicali 1635). Der Ausdrucksbereich zumal der als Wandlungsmusik gedachten Stücke wird dabei durch reichen Gebrauch der Chromatik wirksam erweitert, so in der Toccata chromatica per la levatione (1635, Beisp. 67).

Auch im Capriccio wußte Frescobaldi diese chromatische Stimmführung in den Vordergrund wiederholter Experimente zu rücken, z. B. im Capriccio cromatico (1624, Beisp. 68). Andere eigenartige Versuche betreffen die Häufung von „Durezze", d. h. Vorhaltsdissonanzen (Beisp. 69), wie sie zuvor schon von G. M. Trabasi aus Neapel in seinen Ricercate von 1603 vorliegen (darin sind canti fermi, Durezze, Ligature, consonanze stravagante verarbeitet).

Für die große Tokkatenform bedeuten Cl. Merulos Erweiterungen durch mehrere Nachahmungseinschübe den Ausgang für Frescobaldis freie Improvisationen von gedrungener Geschlossenheit, mit ihrer sorgfältigen Abwägung der Figuration und der deutlichen harmonischen Gliederung durch mächtige Orgelpunkte. Die üblichen breiten Anfangsakkorde sind auf arpeggierenden Adagio-Vortrag berechnet, wie der Komponist selbst hervorhebt. Auch die großen

Tokkaten waren übrigens mehrmals ausdrücklich „da sonarsi alla levatione" bestimmt. Frescobaldi fand in Italien keinen ebenbürtigen Nachfolger, die Orgelkunst wurde deutsches Vorrecht, aber noch J. S. Bach wußte den Organisten von St. Peter hochzuschätzen.



LITERATUR.

Commemorazione della Riforma melodrammatica. In den Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno XXXIII. Firenze 1895. — Giovanni Baptista Doni, Lyra Barberina oder Trattati de musica. Hg. v. A. F. Gori und G. B. Passeri, Florenz 1763, in 2 Bdn. — Alfred Ehrichs, Giulio Caccini, Leipzig 1908. — Alfred Einstein, Die Aria di Ruggiero. SIMG. XIII, S. 444ff. — Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig 1901, 1904 in 2 Bdn. — Die italienische Gesangsmethodik des 17. Jahrhunderts, Breslau 1890. — Robert Haas, Zur Neuausgabe von Cl. Monteverdis Il Ritorno d'Ulisse. StMw. H. 9. — Franz Xaver Haberl, Ludwig Grossi da Viadana. Km. Jb. 1889, S. 59ff. — F. Anerio, Km. Jb. 1903, S. 28. — Alfred Heuß, Die In-

strumentalstücke des Orfeo. SIMG. IV, S. 175. — Theodor Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik. JP. 1909. — Otto Kinkeldey, Orgel- und Klaviermusik des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1910. — L. Luzzaschis Solomadrigale. SIMG. IX, S. 538. — Max Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik, Leipzig 1901. — Hugo Leichtentritt, Geschichte der Motette, Leipzig 1908 (Kl. Hb. d. MG. 2). — Cl. Monteverdi als Madrigalkomponist. SIMG. XI, S. 255. — Kathi Meyer, Das Officium und seine Beziehungen zum Oratorium. AfMw. III, 1921. — Paul Nettl, Über ein handschr. Sammelwerk von Gesängen ital. Frühmonodie. ZfMw. II, S. 83. — Eine Sing- und Spielsuite von A. Brunelli. AfMw. II, S. 385. — G. B. Buonamente. ZfMw. IX, S. 528. — Michael Praetorius, Syntagma musicum, Wittenberg 1615, Wolfenbüttel 1619/20. 3 Bde. Bd. 2 hg. in Eitners Publ. ä. Mw. Bd. 13, 1884. Bd. 3 hg. von E. Bernoulli, Leipzig 1916. — Henry Prunières, La vie et l'oeuvre de Cl. Monteverdi, Paris 1926. — Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, 2. Bd. 2. Teil. Das Generalbaßzeitalter. 2., v. A. Einstein durchges. Aufl. Leipzig 1922. — Basso ostinato und Basso quasi ostinato. Liliencron-Festschrift 1910, S. 192. — Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate. SIMG. XIII, S. 531. — Eine siebensätzige Tanzsuite von Monteverdi. SIMG. XIV, S. 26. — Die Triosonaten der Generalbaßepoche, Präludien und Studien Bd. 3, Leipzig, S. 129. — Romain Rolland, L'histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, Paris 1895. — Arnold Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1903, 2. Aufl. 1927 (Kl. Hb. d. MG. Bd. 1). — Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert. ZIMG. XIII, S. 190. — Eugen Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistl. Konzertes, Leipzig 1914 (Kl. Hb. d. MG. Bd. 5). — Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert. JP. 18 (1911). — Zur Geschichte des ital. Kammerduetts im 17. Jahrhundert. JP. 23 (1916). — Zur Geschichte des ital. Kontinuomadrigals im 17. Jahrhundert. SIMG. XI, S. 509. — Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918. — Angelo Solerti, Le origini del melodramma, Torino 1903. — Gli Albori del melodramma, Milano 1905. 3 Bde. — Oscar Sonneck, Dafne the first opera. SIMG. XV, S. 102. — Luigi Torchi, La musica instrumentale in Italia, Torino 1901. — L'accompagnamento degli istromenti nei melodrammi ital. nella prima metà del Seicento. RiM. I. 1894. — Emil Vogel, M. da Gagliano. VfMw. Bd. 5, S. 396. — Cl. Monteverdi. VfMw. Bd. 3, S. 315. — Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens 1500—1700, Berlin 1892. 2 Bde. — Peter Wagner, Geschichte der Messe, 1. T., Leipzig 1913 (Kl. Hb. d. MG. Bd. 11). — Josef Wilhelm v. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert, Bonn 1874. — Karl Friedrich Weitzmann und Max Seiffert, Geschichte des Klavierspiels. 3. Aufl., Leipzig 1899. — Karl v. Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834. 3 Bde.

Neuausgaben: O. Benevoli, Festmesse. DTOe. X/1, 1903. — G. Caccini, L'Euridice. Eitners Publ. Bd. 10, 1881 (unvollst.). — E. de Cavalieri Rappresentazione sacra, Part. als Faks. in Fr. Manticas Collezione di prime fioriture del melodramma Italiano. Rom 1912. — Textbuch in Faks., Rom 1912 (Alaleona). — Klav.-Ausz. v. G. Tebaldini, Turin 1915. — M. da Gagliano, Dafne. Eitners Publ. Bd. 10 (unvollst.). — A. Falconiero, 17 Arie ed. G. Benvenuti. — Cl. Monteverdi, Orfeo. Faks. Ausg. Augsburg, Filser 1927. — Eitners Publ. Bd. 10 (unvollst.). — Klav.-Part. v. d'Indy, Paris 1905 (gekürzt), von Malipiero, London 1923. — Combattimento di Tancredi. Torchis A.M. Bd. 6, ebenda der Ballo delle Ingrate. — In Bd. 4 die Sonata sopra S. Maria (hg. auch v. S. Molinari 1919) — Missa a 4 da capp. (1641), Paris (Tirabossi u. v. d. Borren). — J. Peri, Euridice. Torchis A.M. Bd. 6 und in kl. Handausg. bei Guidi in Florenz. — H. Riemann, Old Chamber music, London. — J. W. Wasielewski, Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts, Berlin. — Torchi, Arte musicale Bd. 3 (Orgel- u. Klavierm.), Bd. 4 (Chorm.), Bd. 5 (Arien usw.), Bd. 7 (Instrumentalm.).

B. DEUTSCHLAND

Dem homophonen Stil wurde in der protestantischen Kirchenmusik beträchtliche technische Vorarbeit geleistet. Während das Calvinische Bekenntnis die höhere Kunstmusik überhaupt ganz entthronte und nur den einfachen, choraliter gesungenen Gemeindevortrag duldete, der sich im Psalter Goudimels (1565) zu glattem vierstimmigen Satz Note gegen Note erhob, war zwar im lutherischen Gottesdienst der polyphone Stil vorherrschend. Seit etwa 1580 wurden aber Bestrebungen mächtig, die eine gesteigerte Teilnahme der Gemeinde an der Musik bezweckten und die Pflege des ungekünstelten Gemeindegesangs zum Gegenstand hatten. Im



51. Bildnis des Michael Praetorius von der Titelrückseite seiner „Musae Sioniae“.

Choral war der protestantischen Kirchenmusik ein Cantus firmus-Vorrat für die Motettenbearbeitung erwachsen, der den katholischen Liturgieweisen an Bedeutung gleichkam, nun vollzog sich eine ähnliche Stilklärung mit dem Ziel schlichter Gegenüberstellung von Melodie und Baß, wie sie in Italiens weltlicher Vokalmusik Gestalt gewonnen hatte; von dem Anschauungswechsel legt das bekannte Choralbuch des Lucas Osiander („50 geistliche Lieder und Psalmen auf Kontrapunktweise“, 1586) mit seiner Melodielagerung in der Oberstimme das bedeutsamste Zeugnis ab. Sein Vorbild fand rasche Nachahmung, die Barockzeit schüttete bis zu den beiden Hauptwerken ihrer Art von Freylinghausen („Geistreiches Gesangbuch“, 1704, und „Neues geistreiches Gesangbuch“, 1714) eine Unmenge solcher Kantionalien einfach homophoner Satzart („Falso Bordoni“ nennt M. Praetorius ihre Gesänge) unter das Volk; daß sich hier alsbald der Generalbaß einnistete, liegt im Wesen der Sache. Der motettenhaften Kunstmusik wirkte somit ein volkstümliches Gegengewicht stark gegenüber, der Gottesdienst schuf durch das allgemein geltende Alternativverfahren beim Vortrag der einzelnen Choralstrophen allseitige Anregungen, er bezog frühzeitig auch die solistische Besetzung zur Orgelbegleitung ein, und das geistliche Lied, das auch die häusliche Andacht schmückte, erlebte neuen Aufschwung; der alte Choralschatz wurde in Wort und Weise glücklich bereichert — man denke nur an das gemeinsame Wirken von Paul Gerhardt und Johann Crüger —, dem späteren geistlichen Sololied der kräftige heimische Nährboden bereitet.

In der Kunstmusik wieder erwies sich das ältere Bicinium und Tricinium als tragfähige Entwicklungsbrücke, und die Pflege der geringstimmigen Motette wird von Michael Praetorius (1571—1621) in seiner hohen Schule der Choralbearbeitung, dem neunteiligen Monumentalwerk „Musae Sioniae“ (1601—1610), offenkundig verfochten. Während die ersten fünf Teile große mehrchörige Choralsätze ausbreiten und die drei folgenden Abteilungen auf vier- und fünfstimmige Arbeit eingeschränkt sind, umfaßt der neunte und letzte Teil bloß zwei- und dreistimmige Stücke, unter denen fünf zweistimmige sogar einen „Bassus generalis pro organo si placet“ freistellen (1610). Vergeblich trachtet der Tonsetzer aber durch diesen Verweis auf Viadana seine am Choral hängende Kunstübung zu verschleiern, er kommt zeitlebens von der alten protestantischen Überlieferung nicht los, die er mit ungemein beweglicher Klangphantasie und geistreicher Kombinationsgabe zu neuem Glanze führt. Bezeichnet Praetorius seine Kompositionsweise selbst als „Motettenart“, so dringt auch später der von ihm theoretisch gerühmte

neue Geist nur selten in seiner Schreibart durch, erst 1619—1621 sind Sologesänge mit reicher Instrumentalbegleitung und starken Gesangsverschnörkelungen, aber ohne höhere monodische Ausdruckskraft eingestreut. Auch das Chorallied mit Baß erhält reiche Koloraturverbrämungen (Beisp. 70).

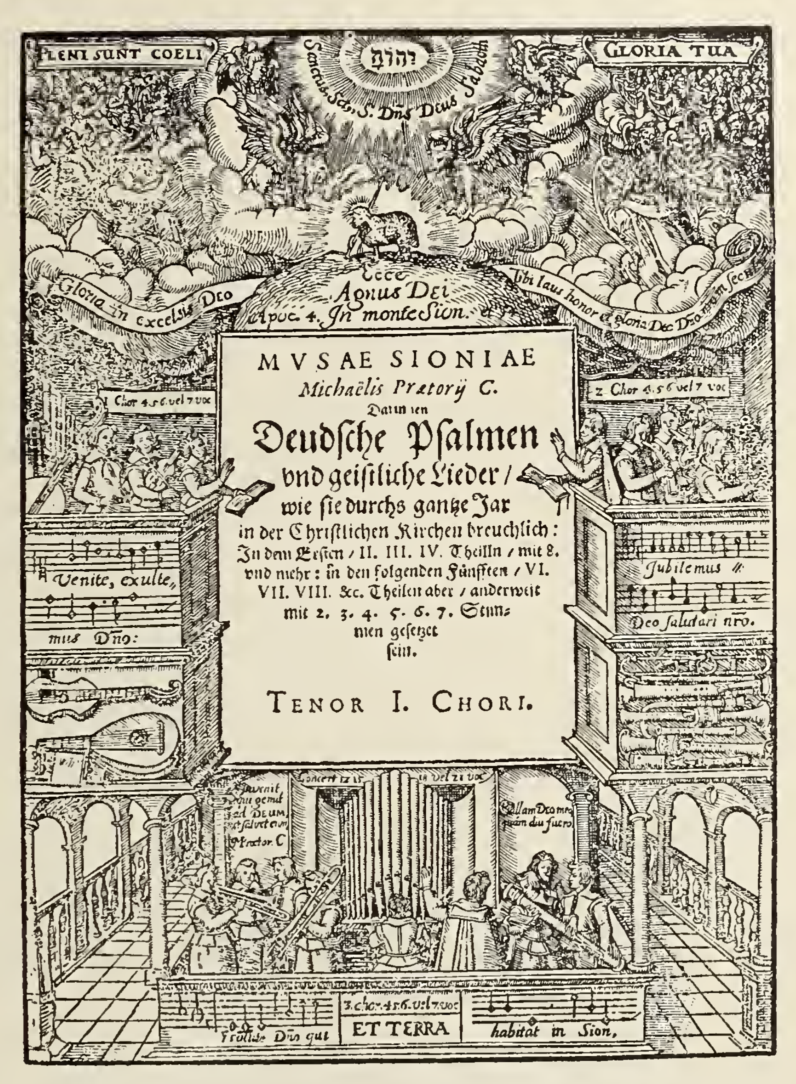
Beispiel 70

M. Praetorius. Polyhymnia caduceatrix 1619. Melodie 1524: „Herr Christ, der einig Gotts Sohn"

Für uns ein — Mensch ge - bo - - - - - - - ren

Begleitung Theorbe u. Fagott (Oktave tiefer)

Die gemäßigte Technik Viadanas war für Deutschland das allgemein zugkräftige Muster, zumal die lateinische Sprache in der Liturgie noch ihren Ehrenplatz zu behaupten wußte, für den strengen Rezitativstil fehlte es durchschnittlich an Verständnis, am tiefsten wirkten aber die Anregungen des Johannes Gabrieli ein, einschließlich seiner festlichen, orchestral begleiteten Solorezitation. Mit Viadana wurden die deutschen Musiker durch die Nachdrucke bei Nikolaus Stein in Frankfurt a. M. (1609, 1613, 1615, 1620, 1626) rasch vertraut, die Generalbaßpraxis nahm mit Gregor Aichingers Dillinger Drucken (1607, 1609), mit Johann Stadlmayrs Salzburg-Augsburger Messen (1610) und dem Sammelwerk des Abraham Schadaeus „Promptuarium Musicum" (1611) bald ihren Einzug, als erster deutscher Monodiendruck gelten die italienischen „Arie passeggiate" des in Florenz gebildeten sächsischen Kammermusikers Johann Nauwach (1623), deren Titel an Hieronymus Kapsberger in Rom gemahnt, in denen

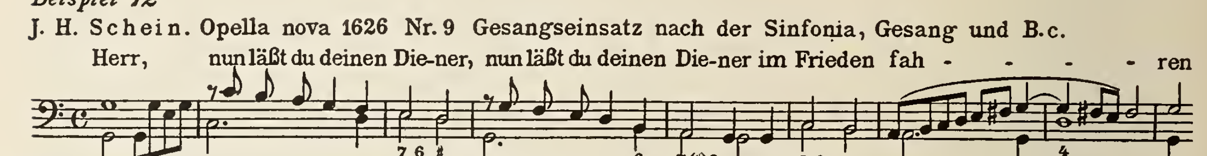


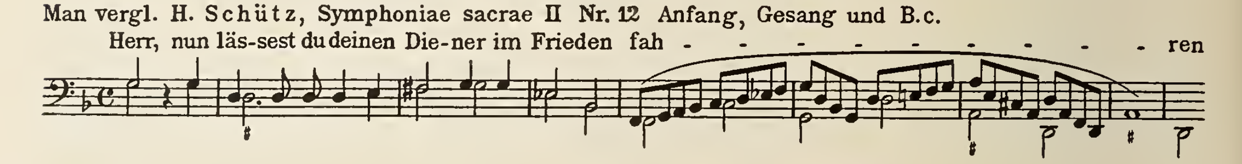
52. Haupttitel zu Mich. Praetorius „Musae Sioniae", wiederholt vor dem Theatrum instrumentorum im 2. Band des Syntagma musicum, Wolfenbüttel 1620.

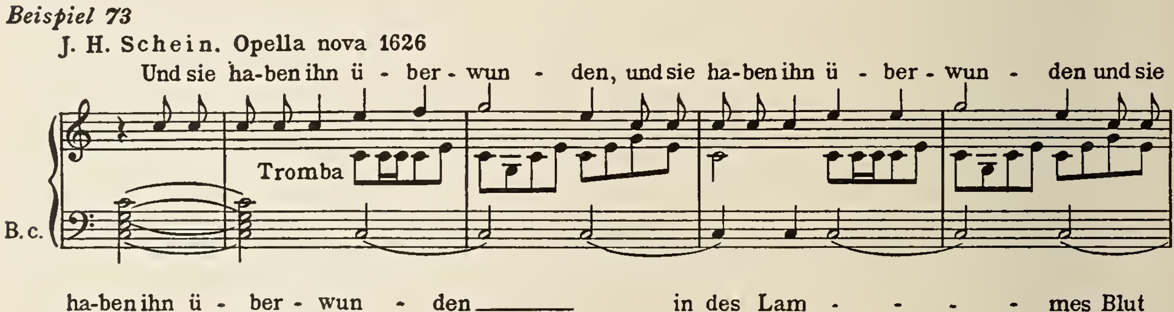
u. a. ein Madrigal Caccinis paraphrasiert ist, zuvor sind deutsche Auseinandersetzungen mit dem Sologesang nur spärlich nachzuweisen. Johann Hermann Scheins (1586—1630) Konzertwerk „Opella nova" bringt im 1. Band (1618) ein ergreifendes Charfreitagslied für Solosopran und Soloviolinе mit B. c. „O Jesu Christe", das einen Choraltext frei in Musik zu kleiden unternimmt

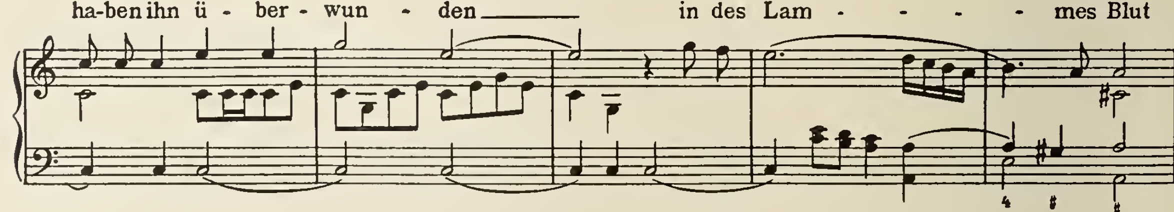


(Beisp. 71), während der 2. Band (1626) über eine Reihe sinfonisch begleiteter Sologesänge verfügt, denen bedeutsame Kontinuostellen zur Seite stehen (Beisp. 72, 73), von Schein gehören









auch noch Gelegenheitsarbeiten hierher (Jocus Nuptialis zur Theorbe 1622 und ein geistliches Tenorsolo im Studentenschmaus 1624). Zugleich regte sich der Einzelgesang in der freien Wahlbesetzung zwei- und dreistimmiger Gesänge, einer Praxis, die auch in Italien geübt wurde, z. B. in Monteverdis Scherzi von 1607. Versuche dieser Art bringt insbesondere Schein in seiner „Musica boscareccia" (1621) bei. Diese „Waldliederlein", die auf „Villanellische In-

vention" ausgehen, spinnen selbständigen dreistimmigen Satz aus, an dem auch der Baß freibewegt teilnimmt; die Ausführungsanweisung der Vorrede zählt vier Möglichkeiten auf: 1. dreistimmig a cappella, 2. zweistimmig mit Instrumentalbaß, 3. einstimmig mit Violine oder Flöte und Baß, 4. endlich einstimmig mit Baß-„Corpus", d. h. mit Akkordinstrumenten. Im letzten Falle bleibt die zweite Oberstimme einfach weg, bzw. sie wird vom Spinett übernommen. Der Stil dieser Strophenlieder, von denen es heißt, daß sie „in stillen und heimlichen Kammermusiken nicht unbequem zu gebrauchen" seien, steht dem älteren deutschen Chorlied nahe, ist zumeist kontrapunktisch gebunden und vom Gemütsreichtum Haßlerscher Gesänge berührt (Beisp. 74), dem Thomaskantor gelingt auch oft eine sehr realistische Deklamation (Beisp. 75).







Als Dichter steht er achtunggebietend in der Reihe der von der Musik ausgehenden Lyriker, deren Bedeutung für das deutsche Barocklied erst kürzlich durch die zünftige Literaturgeschichte erkannt und gewürdigt worden ist. Die rein solistische Gestaltung der Villanellen hat dann Nauwach in Dresden versucht (Deutsche Villanellen 1627), zumeist in anspruchslosen Tanzliedern, aber auch in einzelnen höherstrebenden Formen, so in einem sechsteiligen Schäferstück über den Romanescabaß. Den Ausgang nimmt Nauwach vom deutschen volkstümlichen Chorlied (Beisp. 76), in kleinen Stimmungsbildchen wie dem Mondlied (Beisp. 77) regt sich der Hauch deutscher lyrischer Versunkenheit, im allgemeinen überwiegt der leichte Ton (Beisp. 78).



Beispiel 77

J. Nauwach 1627

Jetz - und kommt die Nacht her - bei, Vieh und Men - schen wer - den frei, die ge-wünsch-te Ruh geht an, mei-ne Sor - - ge kommt her - an

Sopran
B. c.

Fünf Strophen

Beispiel 78

J. Nauwach 1627. Zweite Stimme Zusatz

1 Syreno } Wer von A-mor ist ar-re-stiert und sich er-gibt der Lieb, wird ohn Auf-hö-ren tor-men-tiert mit viel Ge-dan-ken trüb. Seuf-zen und Wein'n, Kum-mer und Pein sein ste-te Ge-sell-schaft ist, drum flieh da-von wer im-mer kann, weil ihm zu ra - ten ist.

2 Sylvano } kon-ten-tiert. Al - le Ge-dan-ken trüb flie-hen vor sein, und weicht all Pein von ih-me zu al - ler Frist, drum nehm sie an,

Sopran
B. c.

Sechs Strophen

In Hamburg beteiligte sich Thomas Selle an der monodischen Bewegung („Geistliche Concertlein" 1627, „Einstimmige Hochzeits-Concertlein" 1632, „Monophonetica" 1636, Beisp. 79, mit seinen dreistimmigen Pastorellen der „Concertatio Castalidum" und der „arkadischen Hirtenlust" 1624, sowie der amorosischen Liedlein 1634, 1635 knüpft er an Scheins Waldliederlein an), in Nürnberg Johann Staden („Herzenstrost-Musica" 1630, „geistlicher Musikklang" 1633, mit zwei und drei Violinen). Das deutsche Sololied wird durch den Schützschüler Kaspar Kitte

Beispiel 79

Thomas Selle. Mono-Phonetica, h.e. allerhand lustige und anmutige Freuden-Liedlein. Hamburg 1636.

B. c. ausgeführt



wenn ich an-schau die Son - ne der hel-len Äug - lein dein, emp-find ich Freud und
tut mir das Her - ze wal - len für gro-ßer Af - fek - tion, und hat al - lein Ge-

Won-ne im jun-gen Her-zen mein,
fal - len an dir meins Her-zens Kron
muß tri-um-fie-ren und in - to - nie-ren: Vi-va,

vi - - va, vi - - va, vi - - va, vi - va l'a - mo - - re, vi - - va,

vi - - va, vi - - va, vi - - va, vi - va l'a - mo - - - - re.

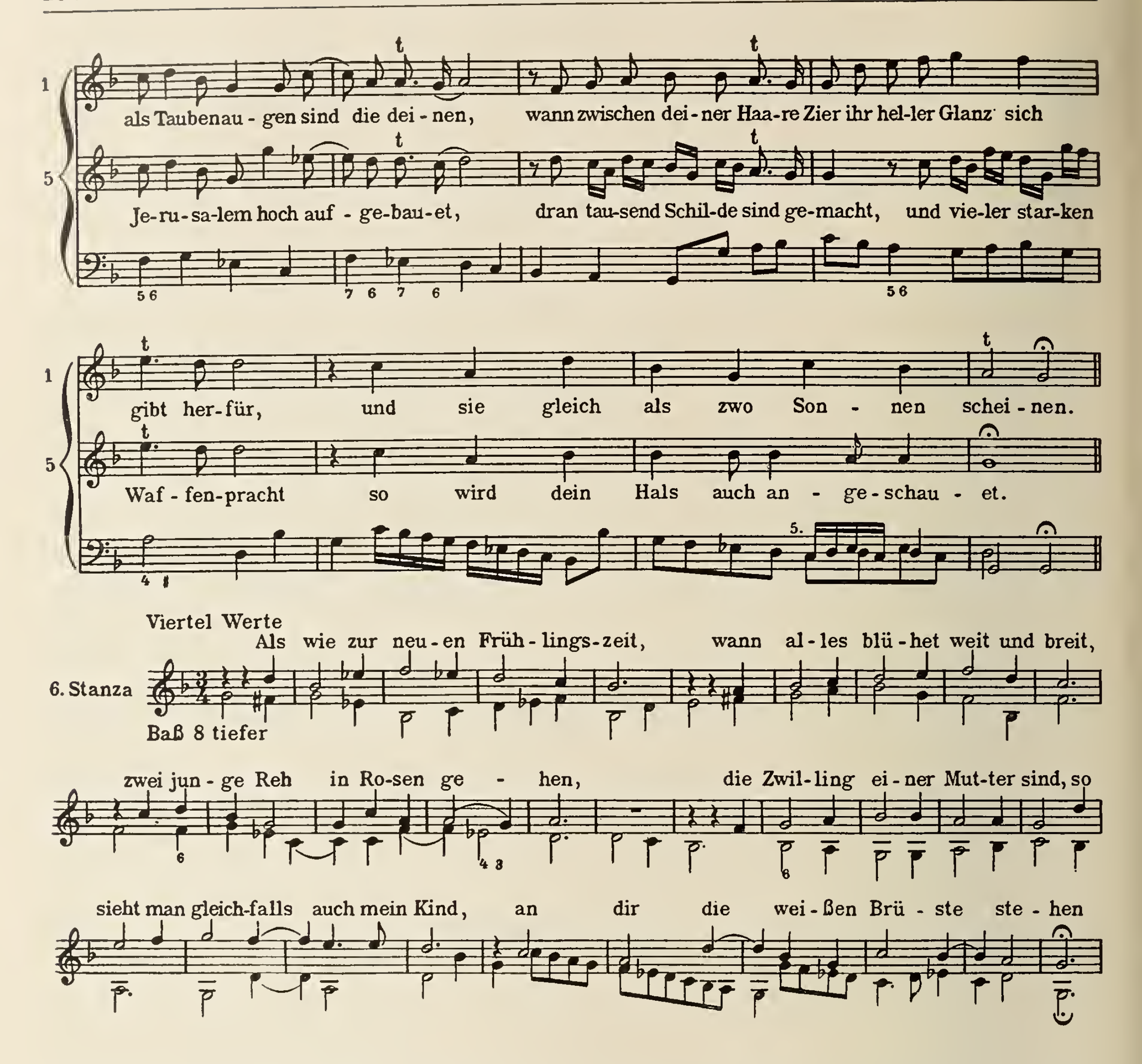
In der zweiten Hälfte hat der Baß auch Text

(wieder in Sachsen) dann ansehnlich gefördert („Arien und Kantaten", Dresden 1638); daß dabei italienische Vorbilder entscheidend vorschwebten, ergibt sich schon aus der Übernahme der Romanesca- und Ruggiero-Bässe, die Kantaten sind mehrstrophige Gesänge, die über gleichlautendem Baß durchkomponiert sind, also ganz dem Sinne der Kantate Grandis entsprechen, sorgsame Deklamation und reicher Gesangsschmuck weisen auf Caccini zurück (Beisp. 80).

Viadanas Schatten fällt auf das geistliche Konzert schon in Bernhard Klingensteins „Sacrae Symphoniae" (1609), worin ein einstimmiges „Cantate Domino" enthalten ist, sowie in Johann

Beispiel 80





Stadens „Harmoniae Sacrae" (1616), deren Anhang ein zwei- und ein dreistimmiges Stück bringt, er wird durch Schein ausdrücklich beschworen (Opella nova, 1618). Monodisch bezweckt ist Samuel Beslers „Heptalogus in cruce pendentis Christi" (Breslau 1624), die sieben Worte behandelnd, oder Selles „Monophonia" (Hamburg 1633). Gern werden bei Schein oder Selle („Monomachia" 1630, „Concertuum decas" 1634) zwei Soprane oder Tenöre (deren Gleichstellung auch eine neue Errungenschaft ist) am Kontinuo vereinigt, wie das deutsch in Samuel Scheidts (1587—1654) geistlichen Konzerten (1631) oder in dessen „lieblichen Kraft-Blümlein, aus des hl. Geistes Lustgarten abgebrochen und zum Vorschmack des ewigen Lebens im zweistimmichten Himmelschor versetzet" geschieht. In Scheins zweitem Teil der Opella nova (1626) stehen aber neben lateinischen Sätzen streng Viadanascher Haltung für zwei Stimmen mit B.c. die obenerwähnten freien orchesteruntermalten Monodien über deutsche Spruchtexte in Prosa, die sich an Gabrielis monodischen Prunkstil anlehnen (s. o. Beisp. 54). Das Tenor- oder

Baßsolo wird von Trio- oder Quartettbegleitung frei umwogt, eine Sinfonia leitet meistens ein (Beisp. 81). Diese auffallend ausgeprägte Technik, die viel Textwiederholungen verbraucht, aber ausgesprochen monodische Züge trägt, scheint wohl herausgewachsen aus dem älteren Brauch, Einzelstimmen einer polyphonen Komposition vokal, die anderen instrumental zu besetzen, wie er noch in Schützens „geistlicher Chormusik" 1648 lebt (Nr. 28 „Du Schalksknecht" einstimmig, Nr. 26—28 zweistimmig), sie hat auch ein sehr nahestehendes Seitenstück in der Choralbearbeitung, wenn z. B. Scheidt in einem Abschnitt seines Magnifikat (Concertus sacri 1622) zwei Tenöre das „Sicut locutus est" choraliter unisono singen läßt, während ein reiches doppelchöriges Orchestergewand herumgelegt ist (als „Sinfonia" bezeichnet); ähnlich schrieb Michael Altenburg ungefähr gleichzeitig seine Intraden mit deutschem Choral-Cantus firmus (1620, 1621). Schein selbst greift diese sinfonische Choralbearbeitung im Pfingstkonzert der Opella nova auf (1626, Nr. 23, „Komm, heil'ger Geist"), wo unisoner Knabenchor über sechsstimmigem Orchestergewoge schwebt.



53. Titelblatt zu Johann Nauwachs „Teutschen Villanellen I". Dresden 1627, gestochen von Frd. John.

Anregung für diese Stilart bot die Orgelmusik, aber auch die klangbegeisterte Choralbearbeitungskunst des Praetorius, die vom Genius Gabrielis geleitet wird. Das Syntagma gibt über die chormäßige Zusammenfassung der Instrumentalbegleitung vielstimmiger Sätze sehr ausführliche Anweisungen. Für die deutschen Verhältnisse ist dabei besonderes Gewicht gelegt auf die „Capella fidicinum" oder „fidicinia"; dem deutschen Geschmack sei nämlich die welsche Neuerung, eine, zwei oder drei Konzertatstimmen allein in das Regal zu singen, ungewohnt und



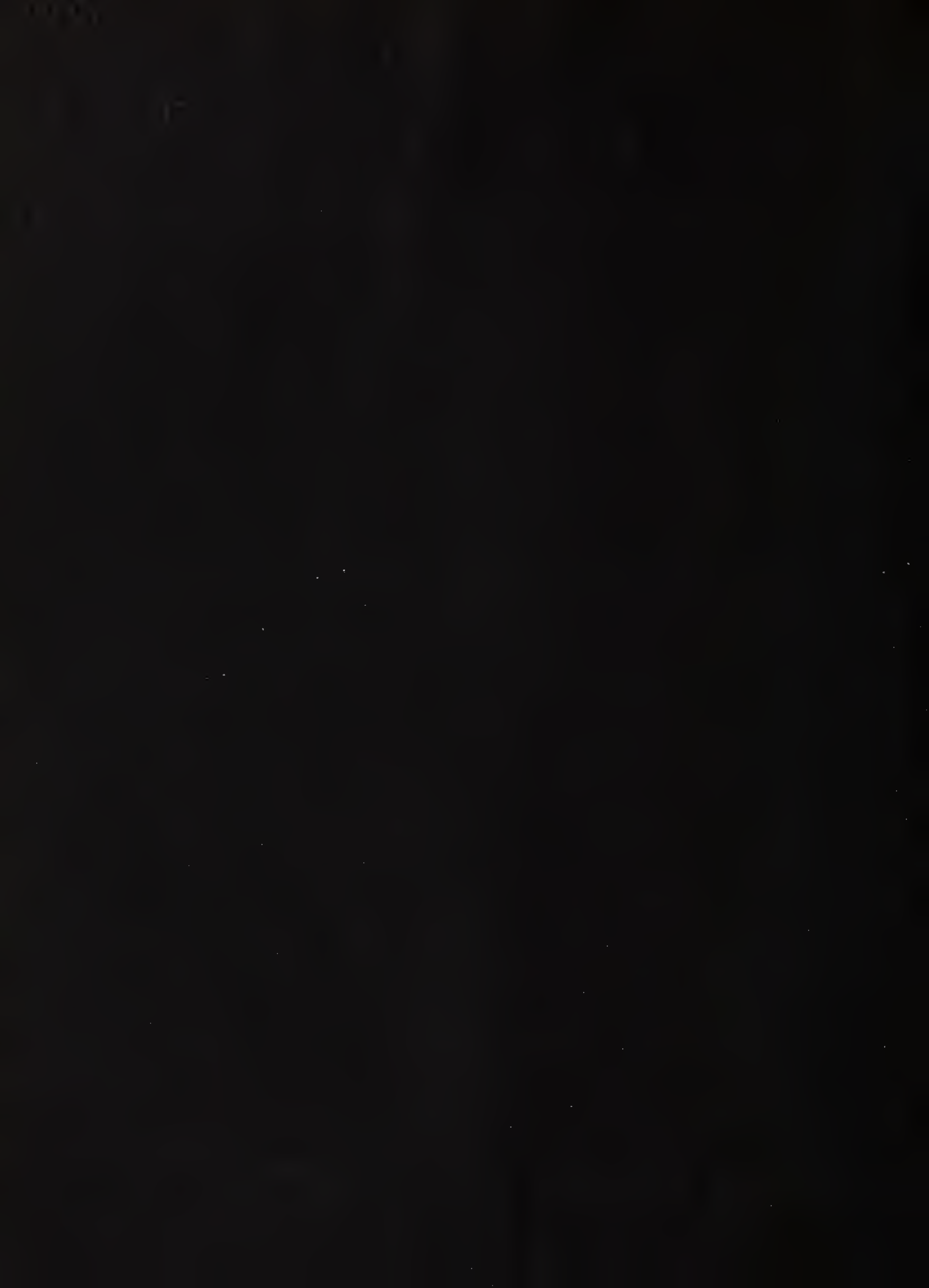


54. Titelblatt zu Johann Hermann Scheins „Israelis Brünnlein", 1623.

unwillkommen, denn man vertrete die Meinung, „der Gesang gehe zu bloß"; darum müsse man einen Chorus oder eine Capella von vier Stimmen dazusetzen, die hauptsächlich mit besaiteten Instrumenten zu besetzen sei, aber auch bisweilen vier Posaunen einmischen könnte. Auf diese Weise würde die Einrichtung von Konzertgesängen Viadanas, Agazzaris, Cifras „die Auditores" in Deutschland verlocken und „infaszinieren, daß sie ein gut Genügen und Contentament ungezweifelt daran haben würden". Diese Capella fidicinia könne „durchaus wie ein Generalbaß musiziert werden", sie käme auch den Organisten zu Nutz, die sich anfangs nicht in den Generalbaß finden könnten. Natürlich dürfe man sich nicht daran stoßen, wenn die



Heinrich Schütz. Gemälde eines unbekannten Malers.
Leipzig, Universitätsbibliothek.



Instrumentalstimmen bisweilen in Einklängen und Oktaven zu den anderen Konzertatstimmen fortgingen. M. Schneider hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese Praxis noch in der Orchesterbegleitung zu Solokantaten bei Tunder und Ahle nachwirkt, aber auch in den Liedern H. Alberts, die in verschiedenen Fassungen erhalten sind. Über die Vortragsweise seiner Generalbaßlieder gibt Albert denn auch eine entsprechende Beschreibung (Vorrede zum 3. Teil der Arien), wobei er darauf deutet, „wie possierlich unterweilen damit gehandelt werde". Man spiele, singe, fiedle und pfeife manchmal ein Lied immer im Unisono oder in der Oktave vom Anfang bis zu Ende, was einem guten Musiker nimmer behagen könne; weit besser sei der Eindruck, wenn das Instrument nach dem vorgeschriebenen Basse, der als Tabulatur zu deuten sei, gebührlich traktiert würde, ohne daß die notwendigen Akkorde und Konsonanzen wegblieben. Der Sänger könne aber auch ohne Mithilfe eines stützenden Instruments seinen Part ausführen und der Baß nur rein und schlicht, wie er dastehe, dazu auf dem Violon gestrichen werden, Flöte, Violine usw., aber entweder „eine Abwechslung mit dem Sänger" halten oder „eine absonderliche Stimme spielen, die auch ein schlechter Musikus leichtlich dazu erfinden" werde.



55. Samuel Scheidt.

Die weitgehenden Einzelangaben des Praetorius zeigen für die Besetzung der vielstimmigen Literatur der Zeit eine unersättliche Klangfreude durch orchestrale Mischungen auf, die chorische Erfassung der einzelnen Instrumente gegenüber der Capella oder vox humana zerstäubt in vielfache Möglichkeiten, aus denen eine eigene Admonitio des Syntagma für die Konzertgesänge des Verfassers selbst zwölf Arten herausschält und genau umreißt. M. Schneider führt als Belege zu diesen Besetzungsdaten Beispiele aus der Breslauer Kirchenmusik auf, die bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts weiterreichen (Sebastian Lemle, Johannes Phengius, Martin Meyer), aus der Stiftungsurkunde der solennen Musikaufführung alljährlich zu Jubilate (1668) ist die fünfchörige, getrennte Musikaufstellung zu entnehmen, die aus bildlichen Darstellungen, wie dem Titelbild des Syntagma musicum erhellt (Abb. 52) und noch 1757 in Salzburg üblich war.

Mit voller Machtentfaltung dieser Instrumentaltechnik entwirft Praetorius seine Choralbearbeitungen, einfache Choralsätze, Choralmotetten schlichterer und kunstvoll polyphoner Führung, alles mit Venetianer Mehrchörigkeit aufgefüllt. Selbständige Instrumentalsätze traten hinzu, so bei Johann Staden (1616), solistische Partien wurden eingeschaltet. Das erste große Konzertwerk geistlicher Richtung sind Scheins Opella nova (Leipzig 1618 und 1626), während Praetorius erst nach Schein in die Chormassen Solostücke einbezieht (Polyhymnia Caduceatrix



56. Hermann Schein. Nach Gustav Pieglers Kopie eines zeitgenössischen Gemäldes in der Universitätsbibliothek zu Leipzig.

und Exercitatrix, 1619 und 1620). Das geistliche Konzert war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hauptsächlich der Choralbearbeitung gewidmet, zumal bei kleineren Meistern; selbst Samuel Scheidts Wirken ist ihr fast ganz verpflichtet (Cantiones sacrae 1620, Neue geistliche Konzerte, 6 Teile, 1625—1634), es bahnt mit der konzertierenden Durcharbeitung aller Strophen eines Chorals die spätere Formerweiterung zur Kantate an. Bei Schütz sehen wir dann Gebilde, die den italienischen Arien über gleichen Baß entsprechen (z. B. in den kleinen geistl. Konzerten I. 1636, Nr. 24 mit 18 Strophen, oder in der geistl. Chormusik 1648, Nr. 19, „Aria" genannt, mit ausgeschriebener Wiederholung eines großen, in sich nach dem Schema A A B C C gegliederten Abschnitts). Die Technik der solistisch besetzten Konzerte ist lange noch die durch die Überlieferung gegebene nach Motettenart mit Aneinanderreihung einzelner kontrapunktierender Glieder im Anschluß an die Melodiezeilen, bisweilen läuft der Cantus firmus sogar in einer einzigen Stimme voll durch (z. B. bei Schein, „Nun komm der Heiden Heiland", Opella nova I.), gelegentlich tauchen quodlibetartige Verquikkungen auf (Scheidt, geistliche Konzerte I.), wie sie zuvor der Schlesier J. Gödel gepflegt hatte. Aber es zeigt sich, daß bei der Bearbeitung der Choral häufig überdeckt, überwuchert wird.

Die Selbständigkeit der frei schaffenden Künstler bringt nun die auffallende Tatsache zur Erscheinung, daß zum Choraltext die hergebrachte Tonweise manchmal vermieden wird und an ihrer Stelle eine neue musikalische Gestaltung erfließt. Das ist in der obenerwähnten Monodie Scheins der Fall (Beisp. 71), das gilt von Johann Stadens Sololiedversuchen und ist in der „Choralmonodie" (Blume) bei Schütz zur großartigen Vollendung gediehen (z. B. „Wenn meine Augen schlafen ein" aus den kleinen geistlichen Konzerten II., 1639).

Das Hauptbereich für die Entfesselung des ungehemmten monodischen Ausdruckswillens wurde aber den deutschen Musikern von Rang in den Prosatexten der Bibelsprüche eröffnet,

die nun bedeutsam in den Vordergrund der Kirchenmusik gelangen. Die Psalmen blieben zwar ziemlich ausschließlich der Chorkomposition vorbehalten (Johann Staden verwertete allerdings die Bußpsalmen in seinen „Herzensandachten" von 1631 monodisch), an den Spruchtexten erstarkt aber der „stile oratorio", der rednerische Stil, wie ihn Schütz nennt, er gewinnt in Scheins früher genannten sinfonischen Monodien eigenartige Gestalt, und er erhebt sich in den dramatischen Szenen Scheins von Marias Verkündigung (in H-Dur) oder vom Einzug in Jerusalem, und in seiner großartigen Vertonung des Vaterunser-Gebets (in f-Moll) zu gewaltigen Leistungen, denen in gehörigem Abstand etwa Scheidts Christusdialog mit den Gottseligen zur Rechten, den Verdammten zur Linken (1634) angereiht werden kann. Die Vollendung dieser protestantischen Monodie zu einzigartiger Ausdruckskraft und geschlossener musikalischer Formung ist von Heinrich Schütz (1585—1672) vollbracht worden.

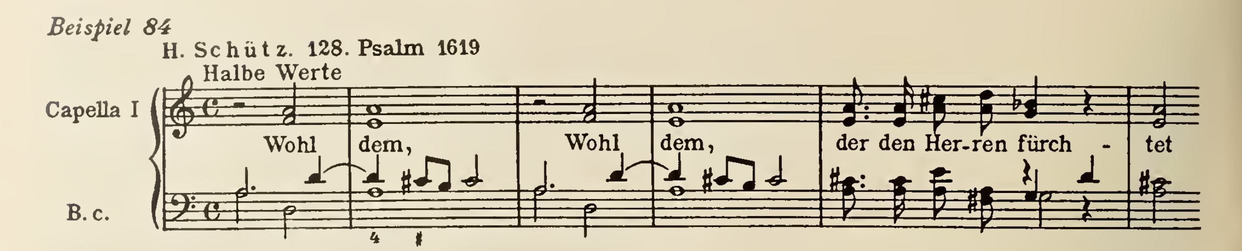
Schon in den mehrchörigen Psalmen Davids (Dresden 1619) beruft sich der Meister auf die Einführung eines „Stylo Recitativo, welcher bis dato in Deutschland fast unbekannt" sei. Aufklärend fügt er hinzu, „wie sich denn zur Komposition der Psalmen meines Erachtens fast keine bessere Schreibart schickete, denn daß man wegen Menge der Worte ohne vielfältige Repetitiones immer fort rezitiere". Er mahnt dabei die Ausführenden zu klarer Textgabe und warnt vor Überhetzung, damit kein „Fliegenkrieg" entstehe. Wegen der Länge der Texte ist also hier das chorische Rezitieren in gleicher Rhythmik der einzelnen Stimmen als leitende Technik eingesetzt, nicht etwa der Florentiner Rezitativstil. Doch ist in den großzügigen Klangapparat auch hie und da die „vox sola" eingebaut, wie im 121. Psalm (Beisp. 82) oder in dem



Konzert: „Jauchzet dem Herrn", wo die Solostimmen „con Liuti" singen. Maßgebend ist aber für die Anlage dieses Pracht und Glanz atmenden Werkes das Vorbild Giovanni Gabrielis, dessen persönlicher Schüler Schütz ja gewesen war, dem er auch im 111. Psalm durch offen eingestandene Entlehnung zu huldigen wußte. Die Anlehnung an den Venetianer Meister geht bis in Einzelheiten des Satzes und der Form, so zeigt sie sich u. a. in den stockenden Pausen (Beisp. 83, die auch Schein verwendet, Beisp. 84), in Refrainwiederholungen von Chorstellen („Lobe den Herrn"), die auf Gabrielis Alleluja- und Kanzonengliederungen zurückverweisen; die Allelujabindungen selbst hat Schütz mehrmals übernommen („Hodie cantandus est", G. A. XIV 8, geistliche Konzerte I. 2, „Komm heilger Geist" 1650 u. a.), den Refrain liebt er, wie die



Beispiel 84





57. Johannes Staden. Nach dem Stich von Joh. Pfann, 1640.

ganze Zeit es tut, sehr auffallend (Symphoniae sacrae I. 9 — „O quam tu pulchra es" —, G.A. XI. 1 — „Wer Ohren hat zu hören, der höre" u. a. m.), auch Schein wurde durch solche Rondobildungen angeregt („Vater unser" 1626). Das Da Capo wieder nützt Schütz in den Symphoniae sacrae von 1629, wobei zwei Mittelsätze dem Hauptteil folgen (Nr. 3 und 5). Da es sich hier um Sologesänge mit obligaten Instrumenten handelt, so liegen ausgebildete Da Capo-Arien vor. Aber auch das Chor-Da Capo ist willkommen (Hochzeitslied „Freue Dich des Weibes Deiner Jugend" u. a. m.).

In den drei Bänden der „Symphoniae sacrae" (1629, 1647, 1650) sind die Einwirkungen des zweiten Venetianer Aufenthalts des sächsischen Meisters verarbeitet, bei dem er mit den neueren künstlerischen Absichten Monteverdis vertraut wurde. Von diesem sind 1647 ein Madrigal und die Zeffiro-Ciaconna (1632) verarbeitet (in Nr. 16), doch läßt die ausgesucht kühne Harmonik der Cantiones sacrae (1625) schon auf nähere Bekanntschaft mit den späteren Werken seines Dissonanzstils schließen. Arie, Duett und Kantate nach lateinischen Texten mit instrumentalen Ritornellen zumeist in Triobesetzung haben nun (1629) volle Macht erlangt, dramatische Monodien wie die Klage Davids um Absalon (mit vierstimmigem Posaunenchor) bekunden die starke Anziehungskraft dieser Probleme. Die Übertragung und stilistische Ausmünzung der monodischen Triebkräfte auf die deutsche geistliche Musik vollzog sich dann in den „kleinen geistlichen Konzerten" 1636 und 1639. Nun schwingt sich die deutsche Monodie im „Stylo Oratorio" zur Höhe freier Ausdruckskraft und dabei eigenwertiger Erformung auf (Beisp. 85).

Hier geht die Vertiefung des Stils Hand in Hand mit der äußersten Beschränkung der Mittel, die zugleich durch die Kriegsereignisse geboten war, gern ist die tiefe Menschenstimme Mittler der innerlich gesammelten Gedankenwelt, wobei auch die Vorliebe der Zeit für die

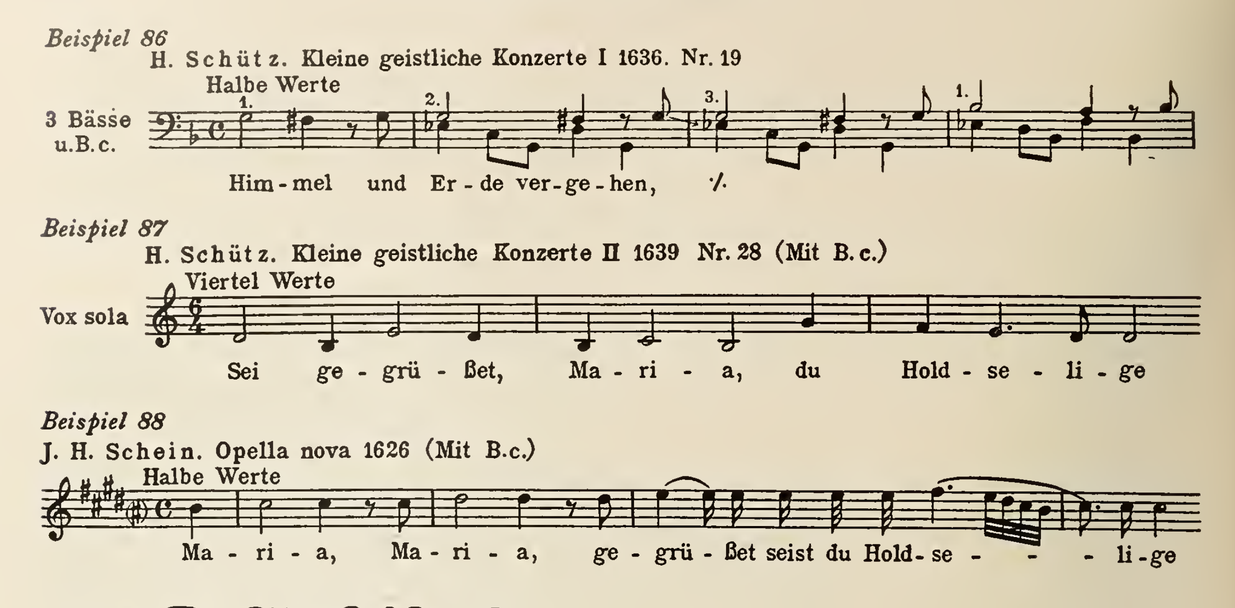


Vereinigung mehrerer Bässe zur Geltung kommt (Beisp. 86), Instrumentaleinlagen sind selten, wie in der außerordentlich zart gefühlten Verkündigungsszene des Engels vor Maria (Beisp. 87), die mit Scheins farbenprächtigerer Vertonung (Beisp. 88) wetteifert; das Einleitungsritornell Schützens, das vor dem Schlußchor wiederkehrt, bringt das Thema des Engelsgrußes als Oberstimme in voller Lieblichkeit voraus.

Zur Vereinigung aller Stilmittel schreitet der gereifte Meister in den beiden späteren Sammlungen seiner heiligen Sinfonien. Volle Beherrschung der Klangwirkungen, für deren orchestralen Teil selbst Monteverdis Geigentremolo aufgeboten wird (II. 26 „Tremulus“, II. 27 „Tremolant“), paart sich mit wahrer Inbrunst der Deklamation, die Motette hat sich mit dem Kantatenchor verschwistert. Das Hauptstück dieser gern dra-



58. Titelblatt zu den „Kleinen geistlichen Concerten“ von Heinrich Schütz, Leipzig 1636.



DAFNE.
Auff deß Durchlauchtigen/
Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/
Herrn Georgen/ Landtgrafen zu Hessen/
Grafen zu Catzenelnbogen/ Dietz/
Ziegenhain vnd Nidda;
Vnd
Der Durchlauchtigen / Hochgebor-
nen Fürstinn vnd Fräwlein/ Fräwlein Sophien
Eleonoren/ Hertzogin zu Sachsen/ Gülich/ Cleve
vnd Bergen / Landtgräfinn in Thüringen/
Marggräfinn zu Meissen/ Gräfinn zu
der Marck vnnd Ravenspurg/
Fräwlein zu Ravenstein
Beylager:
Durch Heinrich Schützen/ Churfürstl.
Sächs. Capellnmeistern Musicalisch in den
Schawplatz zu bringen/
Auß mehrentheils eigener erfindung
geschrieben von
Martin Opitzen.

In Vorlegung David Müllers/
Buchführers in Breßlaw.

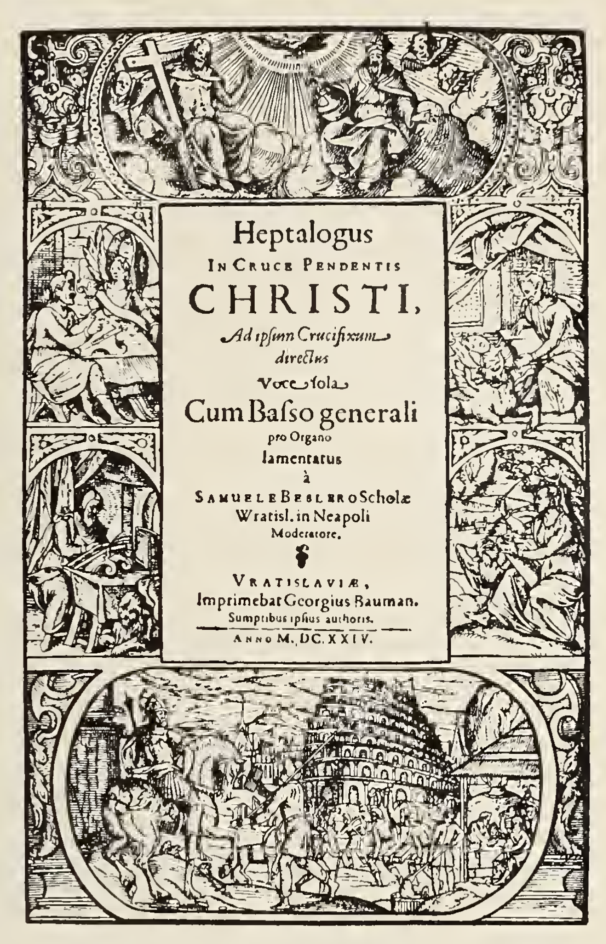
59. Titelblatt zur „Daphne" von Heinrich Schütz, Text von Martin Opitz, Breslau, 1627.

matisch geladenen Reihe ist die düster phantastische Szene „Saul, warum verfolgst Du mich?"

Die packende Wucht der Tonsprache in solchen großgeschwungenen Kantaten, aber auch die geradezu szenische Sicherheit der Chorverteilung in Gelegenheitsarbeiten, wie dem Festakt „Da pacem" (G.A. XV), mit seinen außerhalb und innerhalb der Kirche singenden Chormassen, lassen den Verlust der Torgauer „Daphne" (13. April 1627), der ersten deutschen Volloper, um so bedauerlicher erscheinen. War sie doch nach dem Textbuch des Martin Opitz eine Choroper von Florentiner Grundriß, also allerdings von idyllischer Haupttönung. Auch die übrigen Theaterwerke Schützens sind verschollen (Musendialog 1617, Buchners Orpheus 1638), einen gewissen Ersatz bieten seine Beiträge zum Oratorium. Das Eindringen des Opernstils in die Kirchenmusik verurteilte der Altmeister 1648 ausdrücklich, wobei er für die Pflege der Tradition eine Lanze zu brechen für gut befand: niemand könne „andere Arten der Komposition in guter Ordnung angehen und dieselben gebührlich handeln oder traktieren, er habe sich denn

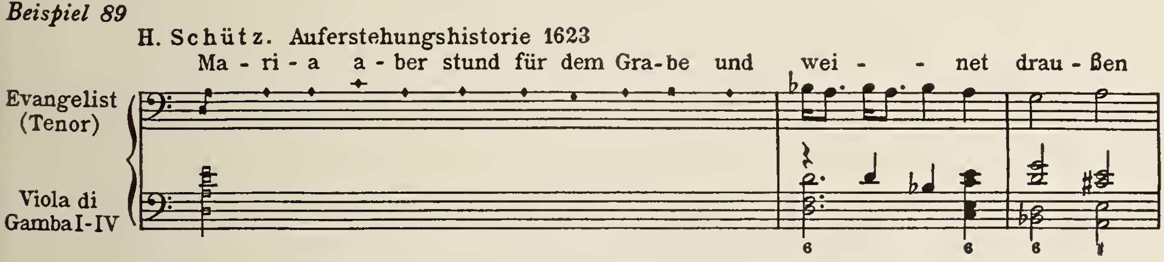
vorher in dem Stylo ohne den Bassum continuum genugsam geübet".

Doch hat sich Schütz in seinen drei Passionen und den beiden Evangelienhistorien (1623, 1664) von der alten motettenhaften Durchkomposition ganz ferngehalten, er vertritt nur die im protestantischen Deutschland seit Johann Walther beliebtere Form mit verbindender liturgischer Rezitation. Die Vorrede der Auferstehungshistoria umschreibt das Rezitieren des Evangelisten: „als man sonsten in gemeinen, langsamen und verständlichen Reden zu tun pfleget", also „ohne einigen Takt" und ohne längeren Aufenthalt auf einer Silbe. Der Rezitationston im dorischen Modus, die ganze Textordnung, insbesondere die chorische Einleitung und die Danksagung mit den vielen Viktoriarufen steht in der Reihe der Choralpassionen nach Anton Scandelli (1570), bzw. Nicolaus Rosthius (1598), doch fehlt es nicht an starken eigenen Zutaten. Nur der Evangelist rezitiert solistisch, und zwar mit steter Instrumentalbegleitung der Capella fidicinia (Beisp. 89, s. o. S. 24), er wird dadurch in seiner Aufgabe als Mittler des Schriftworts nachdrücklichst ausgezeichnet, wie es denn sogar heißt, daß „diese Histori mit besserer Gratia oder Anmut musizieret werden könnte, wenn nämlich der Evangelist allein gesehen



60. Titelblatt zu Samuel Beslers „Heptalogus in Cruce pendentis Christi", Breslau 1624.

Beispiel 89



würde, die anderen Personen alle verborgen stünden". Die Einzelpersonen haften dagegen an der Duettbesetzung (die drei Marien am Terzett); diese kann allerdings ähnlich wie im Villanellenstil Scheins aufgelassen werden, indem nur eine der beiden Stimmen singt, „die andere instrumentaliter gemacht, oder auch wohl, si placet, ausgelassen wird" (Beisp. 90). Die Darstellung wird nur von einem, in der Art der Psalmen deklamierenden Jüngerchor unterbrochen. Den Ausbau des deutschen Oratoriums förderte Schütz 20 Jahre später in den „sieben Worten Christi am Kreuz" (1645), worin der Erzähler choraliter, teilweise sogar noch im vierstimmigen Motettenchor vorträgt, während Jesus und die beiden Schächer durch den Kontinuo

Beispiel 90



getragen werden; hier haben die Worte des Erlösers instrumentale Trioumkleidung, eine chorische Choralbearbeitung bildet den Eingang, dem eine in der Art der obenerwähnten Verkündigung an Maria zum Werkschluß wiederholte Sinfonia folgt. In dem durch Scherings Verdienst nun vollständig überlieferten Weihnachtsoratorium endlich (1664) dringt der Meister mit konzertierenden Einlagen („Intermedien") zu großer Formerweiterung vor, wobei die Engelszenen durch einen volkstümlichen wiegenden Baß gebunden sind (Beisp. 91). Das Baß-

Beispiel 91

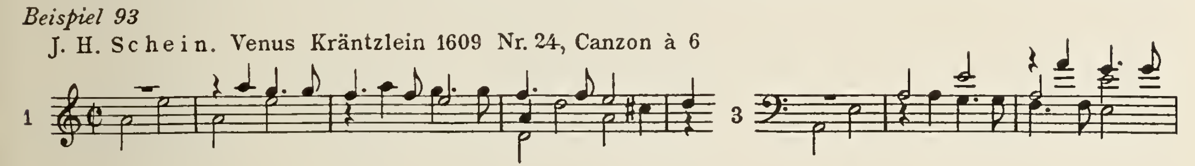


schaukeln vom Leitton zum Grundton finden wir u. a. schon im Wiegenlied Arnaltas bei Monteverdi (Incoronazione di Poppea II, 13). Der Evangelist rezitiert zum Kontinuo vollpersönlich, in der gedruckten Fassung durch kurze Zwischenspiele des B. c. unterbrochen. Gelegentlich werden diese Ritornelle refrainartig wiederholt.

Die drei Passionen (die nach Lukas aus früherer, die nach Matthaeus und nach Johannes aus später Zeit) schließen sich in der rein choralen Evangelistenpartie äußerlich eng an den Entwicklungsgang der Choralpassion an (S. Besler 1611, M. Vulpius 1613, Chr. Schultz 1653, aber auch an die Historia von Johannes dem Täufer von Elias Gerlach, die sonst abseits steht), innerlich stoßen sowohl die tief aus der Ausdruckskraft der deutschen Sprache gespeisten Rezitationen, die auf jede begleitende Stütze verzichten, als auch die knappen, kraftvollen, aufs feinste nachzeichnenden A-capella-Chöre gewaltig in das Bereich persönlicher Seelensprache vor. Bei ersichtlicher Wahrung der Überlieferung ist die ganze Gestaltung von gemütstarker Anschaulichkeit durchblutet (Beisp. 92) und schmiegt sich den einzelnen Phasen des Gottesdramas mit schwärmerischer Hingebung an, aufs sorgfältigste und zärtlichste jeden kleinen Zug auskostend, auf der Höhe der Leidenschaft und der dramatischen Bewegung mit lapidaren Kraftäußerungen losschlagend. Die eigenartige Mischung von rückschauender Technik und neuer Geistesart zeigt sich auch in den Schlußchören, die zweimal Choraltexte ohne die zugehörigen Tonweisen gebrauchen.



Die reine Instrumentalmusik fehlt bei Schütz, soweit seine Werke erhalten sind, gänzlich, die beiden andern großen „S" standen aber eifrig mitten in ihrer Pflege. Scheidt hat sich als Sweelinckschüler auf die Orgelmusik geworfen, hat eine Sammlung von „70 Symphonien auf Concerten Manier" besorgt (1644), die dem allgemeinen Bedarf nach instrumentalen Einschüben in Vokalwerke entgegenkam, und „Ludi musici" (Tänze 1621, 1622) geschrieben. Schein beteiligte sich sowohl mit drei Kanzonen (zwei im Venuskränzlein 1609) an den spärlichen Versuchen in dieser Richtung, zu denen auch Scheidt 1621 beitrug, als auch mit seinem „Banchetto musicale" (1617) an der starken deutschen Suitenbewegung. Die Canzon da sonar konnte trotz ihrer Einführung durch Haßler, Aichinger, Johann Staden u. a. in Deutschland nicht festen Fuß fassen, nur im Süden war sie beliebt (Paul Peuerl 1613, Giovanni Valentini 1619, Andreas Hammerschmidt u. a.), Schein läßt in ihr der Freude am Variieren freien Lauf, so werden z. B. in der sechsstimmigen von 1609 unter den sieben Teilen alle vier ungeraden aufs engste thematisch verbunden (Beisp. 93), aber auch innerhalb der Zwischensätze sind ge-



dankliche Beziehungen vorhanden. Der wichtigste Tummelplatz für diese Variationslust wurde die Orchestersuite, die in vollem fünfstimmigem Satz von Männern wie Johann Moeller, Melchior Franck (1603), Johann Groh, Valentin Haußmann u. a. gepflegt wurde; die einzelnen Sätze haben bei Peuerl (1611) und bei Schein (1617) thematischen Zusammenhalt (Beisp. 94), sie waren „so gesetzt, daß sie einander in tono und inventione fein respondieren". Die Kunst der freischaffenden, neubildenden Gedankenwandlung in einer Verkettung nicht zweckbedingter Tanzsätze gegensätzlicher Prägung beschert der Orchestermusik eine Hochblüte von eigenster deutscher Geistesart, die allerdings aus dem Stamme niederländisch-französischer Überlieferung austreibt, wie Blume nachgewiesen hat. Ist die mehrstimmige instrumentale Tanzmusik überhaupt erheblich älteren Datums, so sind auch die Ansätze zur Suitenbildung abgesehen von dem rein mechanischen Verfahren der „Reduktion" von Tanz und Nachtanz weit zurückzuverfolgen (Basse danse „La Brosse" in Attaignants Sammlung von 1530) und „alle Möglichkeiten der organischen Verknüpfung mehrerer Stücke zur Suite" bereits in der Phalesesammlung von 1583 benutzt (Pass e mezzo d'Italie und Pass e mezzo Moderno). Die Lautenmusik verfügte schon im 16. Jahrhundert über die Suite, von der wir auch vokale Nachbildungen

Beispiel 94



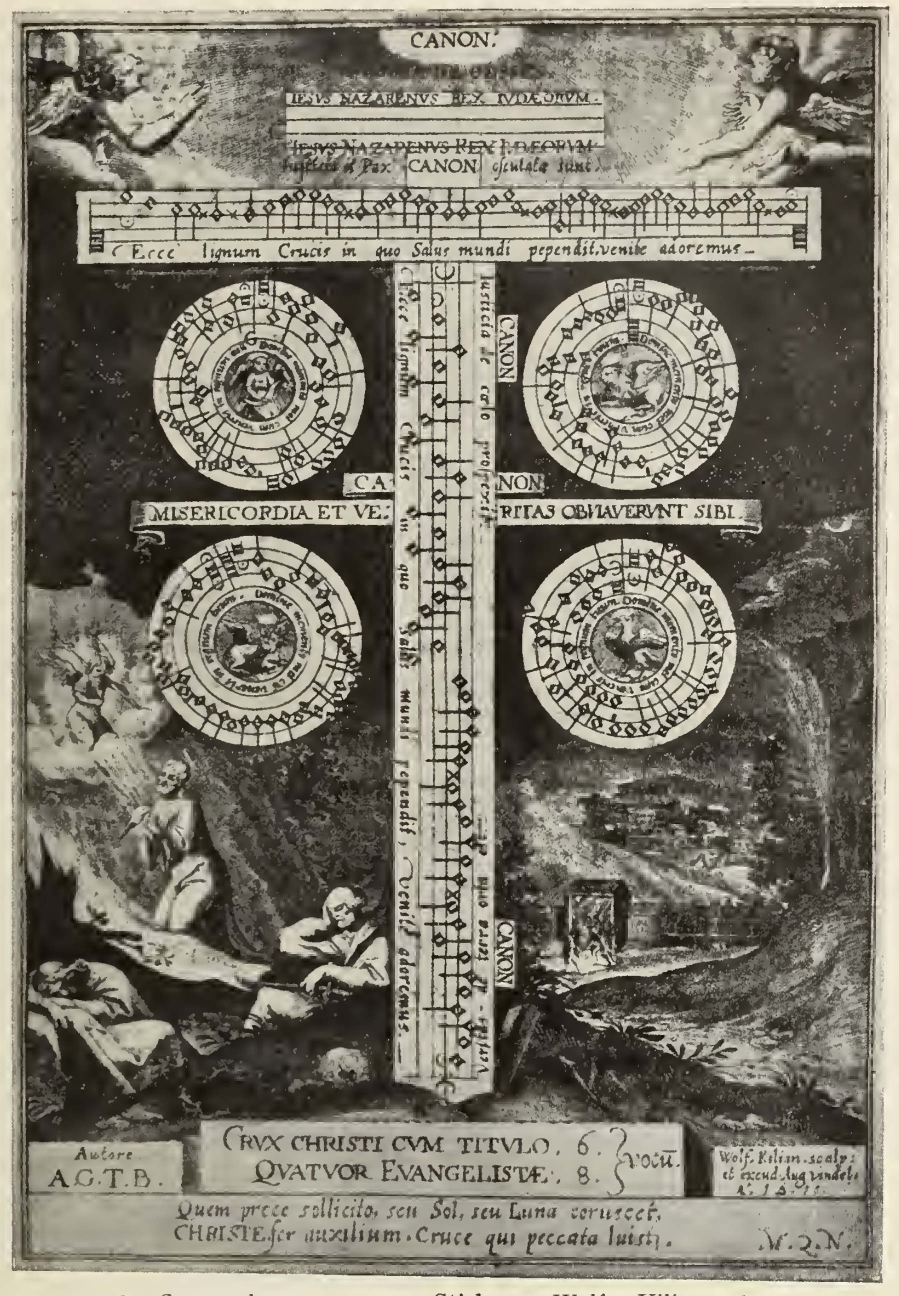
kennengelernt haben. Schreibt Peuerl viersätzig, so vermehrt Schein die Satzzahl auf fünf, Johann Neubauer (1649) auf sechs. Ignaz Posch (1618 f.), Andreas Hammerschmidt (1639) u.a. machten sich um die Verbreitung der Variationssuite verdient, deren Höhepunkt aber in Scheins phantasievollem Banchetto gegeben ist.

Hatte Deutschland in der Orchestersuite die führende Stellung inne, so ließ es sich in der engeren Kammermusik von Italienern, die an deutschen Höfen wirkten, wie Marini und Farina, insbesondere aber durch englische Geiger anregen und schulen. Aus Britannien drang mit dem Schwarm von Komödianten das englische Geigenspiel ein, Thomas Simpson wirkte in Bückeburg, W. Rowe in Berlin, William Brade starb 1630 in Hamburg. Von Brade hat sich ein „Choral" erhalten, bestimmt für Sologeige und Generalbaß, Ostinatovariationen über einen stehenden Baß (Ground). Das Stegreifspiel solcher „Divisions" war in England ein gern geübter musikalischer Sport, den Christopher Simpson 1659 folgendermaßen beschreibt: Ein Baßthema wird auf zwei einzelne Notenblätter aufgezeichnet, eines davon erhält der Generalbaßspieler, das andere der Geiger; dieser spielt über den besagten Baß eine solche Menge von passenden Improvisationen („descant or division"), als ihn Kunstfertigkeit und Erfindungsgabe befähigen. Brade machte auch im Gambenspiel Schule.

Die Triobesetzung ist in Deutschland bei Johann Staden († 1632) und 1641 in Suiten von Johann Vierdanck greifbar, doch legt schon Peuerl sein Suitenwerk von 1625 in zwei Partituren vor (Sopran-Baß und Tenor-Baß), wobei die Vorrede verschiedene Möglichkeiten der Kammermusikbesetzung freistellt, darunter sogar das Spiel auf zwei Klavieren, der Tenor kann ganz im Sinne der zeitgenössischen Praxis als Diskant eine Oktave höher gespielt werden.

Auch in der Orgel- und Klaviermusik war man in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollauf damit beschäftigt, ausländischen Vorbildern tatkräftig nachzueifern. Während der deutsche Süden der Kunsthöhe Italiens nachstrebte (die drei Brüder Haßler, Christian Erbach, Johann Klemme, Erasmus Kindermann), war für den Norden die englisch-niederländische Kunst maßgebend, die ihm aus der Hand Sweelincks gereicht wurde. Der Württemberger Johann Ulrich Steigleder nimmt eine Mittelstellung ein (1625, 1627), persönliche Schüler Sweelincks sind Samuel Scheidt, Melchior Schildt, Jakob Praetorius, Paul Siefert und Heinrich Scheidemann. Neben Ausläufern der alten deutschen Kolorierungstechnik und Nachbildungen von italienischen Variationskanzonen sind da insbesondere die Variationsreihen von Bedeutung, die sich an Tanz und Choral anschließen und die englische Freiheit der Stimmführung

kennen. Wie die Choralbearbeitungen des Michael Praetorius (AfMw. III. 135) und Er. Kindermann dartun, war man auch im Innern Deutschlands um die Bewältigung ähnlicher Aufgaben bemüht, das Hauptwerk dieser Art ist aber die ,,Tabulatura nova" Scheidts von 1624. Neben Fantasien, Tokkaten, Echostücken, Kanons und Fugen, wobei gelegentlich die Verwendung von Spielmanieren wie der ,,imitatio violinistica" oder ,,imitatio tremula" hervortritt, sind weltliche und kirchliche Variationsketten ausgespannt, die um niederländische, englische, französische Lieder, um Tänze, Passamezzo, Allemande, aber insbesondere auch um Choralweisen geschlungen werden und durch die innere Belebung höherer Satzkunst auf wohlberechnete Steigerung angelegt sind. Der Choral wandert in den einzelnen Versen von Stimme zu Stimme, wird dabei diminuiert (z. B. ,,Choralis in Cantu colorato") und kontrapunktisch ausgedeutet (häufig ist z. B. ein ,,Bicinium contrapuncto duplici ornatum" eingelegt), im Verlauf der Variationsreihung wächst die Lebhaftigkeit der Figuration. Für die protestantische Liturgie wurden diese Orgelvariationen eine organische Bereicherung.



61. Canon clama ne cesses. Stich von Wolfg. Kilian, 1611.
Aus dem Compendium musicae latino-germanicum des Adam Gumpelshaimer (Trospergii, Boji), 8. Ausgabe Augsburg, Ud. Schönig 1625 (die 1. Ausgabe erschien 1591).

In der Musiktheorie war Deutschland erfolgreich bemüht, die durch Zarlino angebahnte harmonische Auffassung auszubauen. Johann Lippe (Lippius) erkennt als Hauptgegenstand der theoretischen Betrachtung den geregelten Zusammenklang der Töne, und nicht die Ordnung der Stimmführung an (Synopsis musica 1612); im technischen Stoff werden die Einheitsbildungen (Monades musicae, Elementarlehre) von den Intervallen (Dyas musica, Konsonanz und Dissonanz) und vom Dreiklang geschieden (Trias harmonica); diese Trias musica erklärt Lippe knapp als Vereinigung von drei Tönen oder ebensoviel Wurzelintervallen, der einfache Dreiklang bildet eben die vollkommenste und vollste Harmonie der Welt, als „Bild und Schatten jenes großen Mysteriums der göttlichen Dreieinigkeit". Dur- und Molldreiklang treten nach dem Mittelintervall deutlich auseinander, in der Erörterung der Modi ist ihre klare Gruppierung in naturaliores, bei denen der Durdreiklang vorherrscht, und in molliores mit dem Molldreiklang vorgenommen.

Auf Lippe stützen sich Heinrich Pipegrob, genannt Baryphonus (Plejades musicae 1615), der in der 6. Plejade die Intervallenlehre aufs gründlichste sichtet, für die Akkorde aber den gräzisierenden Ausdruck Syzygiae gebraucht, wie ihn noch Werckmeister verwendet, und insbesondere Johann Crüger (Synopsis musica 1624). Crüger gibt die erste umfassende Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts, die auf den harmonischen Erkenntnissen Lippes beruht und die kontrapunktische Satzlehre des Sethus Calvisius (Melopoiia 1592) einbezieht, dabei alle mathematische Erörterung beiseite läßt und auch auf instrumentale Fragen eingeht; letzteres zeigt sich z. B. im Anschluß an die Kompositionsregeln Sweelincks (G. A. Bd. X) und in der Wiedergabe der Satztabelle des M. Praetorius (Syntagma, 3. Teil, 1. Kap.), worin die Instrumentalmusik ihren entsprechenden Platz erhalten hat. Dieses Formensystem des Syntagma trennt Gesänge mit Text von textlosen (instrumentalen) Kompositionen („Cantiones"); die Vokalmusik ist in geistliche oder „gravitätische weltliche" Formen (Motetten, Konzerte und Falso Bordone-Stücke) und in „weltliche possierliche Texte" geteilt (Madrigale, Stanzen, Sestinen, Sonette; Dialoge, Canzoni a la Neapolitana, Kanzonetten, Arien; Quotlibets; Giustinianen, Serenaten, Balletti; Winzer-, Gärtner- und Bauernlieder oder Villanellen), die Instrumentalmusik umfaßt erstens Präludien „vor sich selbst" (Phantasia, Fuga, Sinfonia, Sonata), „zum Tanz" (Intrada) und „zu Motetten oder Madrigalen" (Toccata!), zweitens die Tanzmusik.

In dem dicken Folianten, den der deutsche Jesuitenpater Athanasius Kircher in Rom als Schaustellung breiter Massen von mathematischen, akustischen und musiktheoretischen Wissenswürdigkeiten abgelagert hat (Musurgia universalis 1650, sie gliederte sich in zehn Bücher, das liber anatomicus, philologicus, arithmeticus, geometricus, symphoniurgus, diacriticus, die Musica organica und mirifica, die Magia oder Physiologia consoni et dissoni und die Harmonia mundi) finden wir u. a. den ersten großangelegten Versuch einer systematischen musikalischen Stillehre (7. Buch 5. Kap.). Das gesamte Bereich der angewandten Tonkunst wird in neun Stilarten für Vokal- und Instrumentalmusik zerlegt, nämlich in den Stylus 1. Ecclesiasticus, 2. Canonicus, 3. Motecticus, 4. Phantasticus (Fantasien, Ricercare, Tokkaten, Sonaten), 5. Madrigalescus, 6. Melismaticus (Arietten, Villanellen), 7. Hyporchematicus (Tänze), 8. Symphoniacus (Instrumentalmusik), 9. Dramaticus oder Recitativus; den einzelnen Stilarten entsprechen verschiedene Seelenerregungen (Affekte). An anderer Stelle (5. Buch, 17. Kap.) werden die Styli Melothetici in drei große Gruppen zusammengezogen, nämlich den Stylus ecclesiasticus, theatralis und madrigalescus, letzteren deutet Mattheson später als Kammerstil. Diese engere Einteilung empfiehlt aber bereits 1643 das „Cribrum musicum" von Marco Scacchi, den Kammerstil nennt er geradezu cubicularis, während von Nicola Vicentino schon 1555 („L'antica musica ridotta alla moderna") der Unterschied zwischen der Kompositionsart für die Kirche, für die Kammer und für volkstümliche Zwecke deutlich auseinandergestellt worden war. Die weitläufige Systematik Kirchers wurde 1703 von Brossard in sein Lexikon aufgenommen, sie wanderte 1732 in Walthers Lexikon weiter, Mattheson kommt im „beschützten Orchester" 1717 über Brossard auf sie zurück und beschäftigt sich auch im vollkommenen Kapellmeister (10. Hauptstück) mit ihr. Wir haben also die für die Barockzeit vollgültige Stillehre vor uns, wenn sich auch der Hamburger Kritiker schon über die vielen Unterarten lustig macht und überlegen anmerkt, wer daran nicht genug habe, könne immer weiter und weiter stilisieren und schließlich bis auf den Besenstiel gelangen!

LITERATUR.

Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925. — Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite, Leipzig 1926. — Alfred Einstein, Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie. SIMG. VI, S. 20. — Hermann Gehrmann, J. G. Walther

als Theoretiker. VfMw. VII, 1891. — Willibald Gurlitt, Leben und Werke des M. Praetorius. Diss. Leipzig 1915. — Otto Kade, Die ältere Passionskomposition bis 1631, Gütersloh 1893. — Christian Mahrenholz, Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk, Leipzig 1924. — Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923. — Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik. Stuttgart-Berlin, 2. Bd., 1923. — Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes, München 1925. — Josef Müller-Blattau, Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, Leipzig 1926. — Elisabeth Noack, Ein Beitrag zur Geschichte der älteren deutschen Suite. AfMw. II, 275. — Tobias Norlind, Zur Geschichte der Suite. SIMG. VII, 172. — André Pirro, H. Schütz, Paris 1913. — Artur Prüfer, J. H. Schein, Leipzig 1895. — J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1908 (Beih. 7 der IMG.). — Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 18. Jahrhundert. AfMw. I, 205. — Max Seiffert, Sweelinck und seine direkten Schüler. VfMw. VII, 145. — P. Sieffert. VfMw. VII, 397. — Anecdota Schütziana. SIMG. I, 213. — Arno Werner, Samuel und Gottfried Scheidt. SIMG. I, 401. — Karl v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, 2 Teile, Leipzig 1850, 1852.

Neuausgaben: Gesamtausgaben von H. Schütz und J. H. Schein. — Scheidt, Tabulatura nova DDT. I. — Joh. Staden, Ausgew. Werke. DTB. VII/1, VIII/1. — J. Er. Kindermann, Ausgew. Werke. DDT. XIII, XXI—XXIV. — Hier. Praetorius, Ausgew. Werke. DDT. XXIII. — M. Franck und V. Haußmann, Ausgew. Instrumentalwerke. DDT. XVI. — Chr. Erbach, Ausgew. Werke. DTB. IV/2.

C. FRANKREICH, ENGLAND, NIEDERLANDE.

Den Mittelpunkt der französischen Hoffestlichkeiten bildete das Ballet de Cour, das im „Ballet comique de la Royne" (1581) eine entschiedene Wendung zur Oper gemacht hatte. Die 1571 begründete Académie de musique et de poesie hatte zwar die Verschmelzung von Musik, Poesie und Tanz in ihrem Programm, gelangte aber nicht zu entscheidenden Ergebnissen. Bei dem genannten großen Theaterfest standen ihre führenden Köpfe abseits, der Italiener Baltazerini, seit 1555 in Frankreich, seit 1567 Kammerdiener der Catharina von Medici, nimmt den Löwenanteil an dieser Veranstaltung für sich in Anspruch, deren musikalische Ausführung nicht den angesehensten Tonkünstlern der Akademie, sondern zwei Musikern oblag, deren Stellung zum Kreise Baifs ungeklärt ist (Beaulieu und Salmon). Gesprochener Vortrag, Chormusik, Sologesang und Tanz bildeten die gemischte Technik dieser versuchsweise einheitlich geführten Handlung, der auch eine Ouverture voranging. Im Air, aber auch im Rezitativ hat

. DE LA ROYNE. 19

Toutes les ſtances ſe chantent ſoubz ce chant icy, reſte la derniere qui eſt interlocutoire.





62. Bloß einstimmig aufgezeichnetes Strophenduett aus dem „Ballet comique de la Royne" von Girard de Beaulieu und Jacques Salmon nach dem Text von de la Chesnaye.

Bei der Aufführung (15. X. 1581) zur Vermählung der Schwägerin des Königs, Margarethe v. Lothringen, mit dem Herzog von Joyeuse wirkte Königin Luise als Najade, König Heinrich III. im großen Ballett mit.



63. Titelblatt zu Marin Mersennes „Harmonie universelle", Cramoisy, 1636.
Das Bild, „Orpheus unter den wilden Tieren", nach einer antiken Skulptur gestochen von H. Leroy.

die französische Monodie hier einen frühen Beleg. Das Experiment erlebte keine gleichwertige Nachfolge, auch dann nicht, als unter Heinrich IV. die Beziehungen zwischen Paris und Florenz so nahe wurden, daß Rinuccini und Caccini an der Seine weilten und Rinuccini im Ballo delle ingrate die Anregungen durch das französische Hofballett für sein Vaterland fruchtbar werden ließ. Erst unter dem musikliebenden König Ludwig XIII. erlebte das dramatisch gesammelte Ballett eine neue kurze Blüte, deren Höhepunkte das musikalisch reichbesetzte „Ballet de la délibération de Renault" (1617) und der „Tancred" (1619) darstellen, während bald darauf die Gattung in reine Schaufreude verfiel. Die Erinnerung an die Musik dieser Bühnenwerke (seit 1610 wurde das Saaltheater durch die feste Bühne ersetzt) harrt immer noch in der Sammlung Philidor ihrer Erschließung.

Eng verknüpft mit der Hofmusik war die Pflege der „Airs de cour", die sich auch in zahlreichen Druckwerken niederschlug, während die einzige Musikdruckerei Frankreichs, Ballard, sonst nur wenig von der zeitgenössischen Musik überliefert hat. Hier war eine knappe melodische Fassung die Hauptsache, der Vortrag wechselte zwischen Solo und Chor für den gleichen Satz, Pierre Guedron und sein Schwiegersohn Antoine Boesset sind die Hauptvertreter, die sich auch im Ballett hervortun, die Lauten- und Klavierliteratur übernimmt diese Liedchen und versieht sie gern mit figurierten Wiederholungen („Doubles"), wie sie als „Embellemens" auch im Gesangsvortrag von Wichtigkeit waren; Mersenne teilt in seiner „art de bien chanter" einstimmige Beispiele von Boesset, le Bailly und Moulinié samt „couplets en diminution" mit. Die Lautenbegleitung war das Gewöhnliche für diese Lieder, und so ist z. B. das 4. Buch von Jean Baptist Besards Thesaurus harmonicus, Köln 1603, hauptsächlich für Airs de cour gespart (Beisp. 95), der Lautensatz Besards läßt öfters die nötige Sorgfalt vermissen, wie hier in Takt 1. Starke Anregungen gewährte für Zwecke der Instrumentalmusik auch die Ballettmusik, wie die mannigfachen pretiösen Überschriften der Lautentänze bezeugen; die beliebte Form des „Tombeau", bei der die Trauermusik der Grave-Allemanden durch ausdrucksvolles Mienenspiel begleitet wurde, weist gleichfalls auf die Nachahmung von bühnenmäßigen Vorbildern hin (Denis Gaultier: T. de Melle Gaultier, T. de Lenclos, T. de Raquette; J. Gaultier: T. de Mezangeau; Mouton: T. de Madamme, T. de Gogo, auf einen Papagei u. a. m.). Die Programmusik

geht dabei zu ganzen Szenendarstellungen über, so wenn dem Tombeau des Herrn Lenclos „la consolation des amis du S. L.“ und „Leur resolution sur sa mort“ folgen. Von der Klaviermusik der Titelouze, de la Barre u. a. hat sich spottwenig erhalten, viel besser steht es um die Überlieferung der Lautenliteratur, die unter Jacques und Denis Gaultier (ca. 1600—1672) europäischen Ruf genießt. In der einheitlichen Zusammenfassung mehrerer Tanzformen nach Tonarten, wobei den Grundstock Allemande, Courante und Sarabande bilden, treten die Ansätze der französischen Suitenfolge zutage, die dann durch Chambonnières und Couperin kanonisiert wurde.



64. Anfangsszene aus dem „Ballet du roy (Ballet de la délibération de Renault)“ 29. 1. 1617.
Rechts unten der König Ludwig XIII. als Feuergeist, in der Mitte unten Kammerherr de Luynes als Rinaldo. Die Musik war von Pierre Guedron; das Orchester spielte hinter der Bühne.

Von höheren monodischen Bestrebungen weiß man in Frankreich zunächst nichts, Maugars nennt in seinem Lobbrief der welschen Musik (Rom, 1. Oktober 1639) den rezitierenden Stil in Frankreich ungebräuchlich, Mersenne beklagt sich, wie er zur Besprechung der Kompositionslehre vordringt, in längerer Abhandlung darüber, daß es große Mühe koste, einem Komponisten begreiflich zu machen, ein einfacher Gesangsvortrag sei angenehmer, als wenn man zu zwei, drei oder mehr Stimmen singe. Allerdings ist die französische Musikproduktion

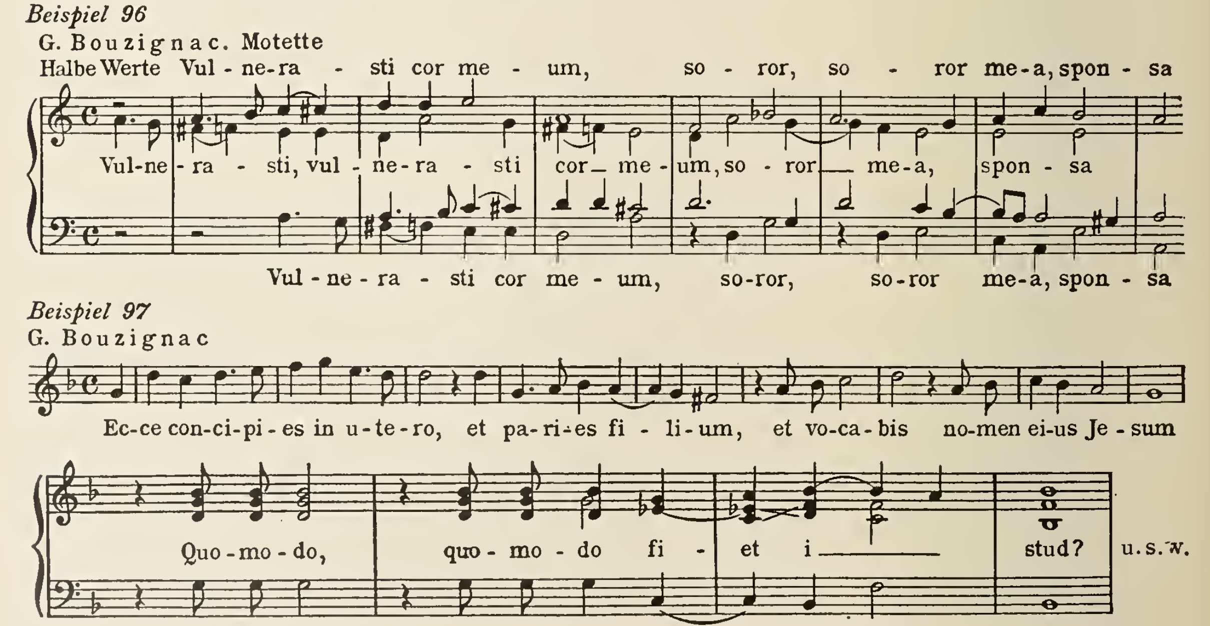




65. Tuschzeichnung zu Denis Gaultiers Lautenbuch „La Rhétorique des Dieux" VI., von Abraham Bosse, etwa 1650—55. Hamilton Sammlung 142. Berlin, Kupferstichkabinett.

Der Maler verherrlicht Gaultiers erste Flitterwoche; die hypolydische Tonart galt als sanft. Instrumente: Lyra, Pandure und Querflöte, Altobasso, Arm- und Bein-Viola, am Fuß des Postaments liegen Laute und Notenbuch.

der Zeit, wenn sie auch an und für sich gering war, nahezu ganz verschollen. Doch wissen wir um die doppelchörige Kirchenmusik des Nicolaus Formé, um die Messen Bournonvilles u. a., die an die Vergangenheit anknüpfen. Daß sich recht seltsame Triebe regten, hat der Hinweis H. Quittards auf den Provinzmeister G. Bouzignac gelehrt. Trotz seiner allgemeinen Neigung zur Kontrapunktmanier Eustache de Caurroys, die allerdings homophon verwässert ist, finden sich auffallende Züge schon im Hinblick auf die Formrundung, wenn z. B. in einer Motette ein ganzer achttaktiger Satz zu Anfang, in der Mitte und am Schluß wiederkehrt (Beisp. 96), dann insbesondere in der eigenartigen dramatischen Gestaltung von lateinischen Dialogen, die bei der Rede von Einzelpersonen zum unbegleiteten Gesang greift, ja diesen sogar gelegentlich durch liegende Chorakkorde stützt (Beisp. 97, 98). Daneben stehen Stellen, wo der Chor durch

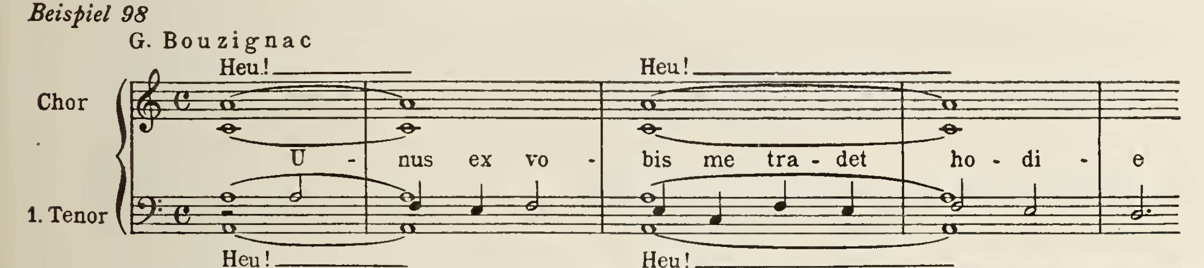


Gruppenzerlegung Zwiegespräche wiedergibt. Die Technik mischt Choral- und Motettenpassion, in den Solopartien bricht aber der „style d'air" durch, wie ihn P. Parran nennt (Traité de la musique 1646); bei den französischen „Meslanges" experimentiert Bouzignac sogar mit dem gesprochenen Wort in der vokalen Kammermusik. („Il faut parler" — gesprochen: — „de la mort".) Auf die ersten Spuren einer eigenen französischen Bühnenmusik weist P. Menestrier in der Nachricht von Szenen einer Tragödie „Achébar, roi du Mogol" (Carpentras 1646, Musik von Abbé Mailly).



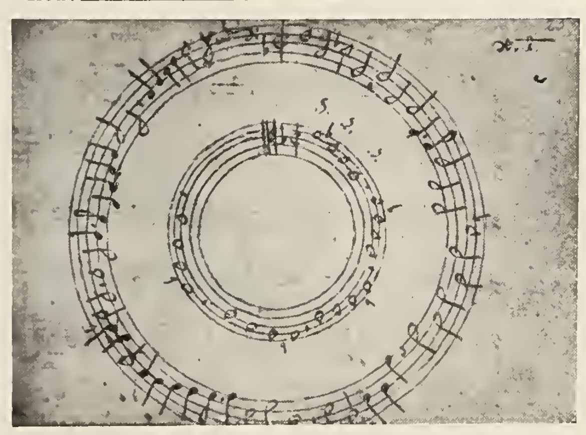
66. Abraham Bosses Tuschzeichnung zur freudevollen, jonischen Tonart in Denis Gaultiers „Rhétorique des Dieux" XI.
Gaultier verheiratet sich zum zweiten Male, mit Anne de Chambré. Die Laute hat zu schweigen.

Beispiel 98



Als französisches Gegenstück zu Kirchers Musurgia hat Marin Mersennes Harmonie universelle (1636—37) für das Frühbarock bedeutenden Quellenwert, wenngleich die eigentliche theoretische Spekulation darin keine wesentlichen neuen Ergebnisse vorlegt. Die Enzyklopädie umfaßt fünf Abhandlungen („Traitez"), nämlich „de la nature des sons", „de mechanique", „de la voix et des chants", „des consonances" und „des instruments".

England macht mit frühen Ayres zur Laute von R. Jones, Ph. Rosseter und Th. Campion (1601) die entsprechende Bewegung in Italien und Frankreich mit (man versah damals selbst den Psalter zur Hausmusik mit Lautensatz), auch in der Maske, der dem Ballet de cour gleichlaufenden Bühnenform, wird der Einzel-



67. John Bull. Kanon aus einem eigenhändigen Orgeltabulaturbüchlein. (Nationalbibliothek, Wien.) S. S. 124.

PARTHENIA
or
THE MAYDENHEAD
of the first musicke that
euer was printed for the VIRGINALLS.
COMPOSED
By three famous Masters: William Byrd, Dr: John Bull, & Orlando Gibbons,
Gentilmen of his Ma:ties most Illustrious Chappell.
Dedicated to all the Maisters and Louers of Musick
Ingrauen
by William Hole.
for
DORETHIE EVANS
Cum
Priuilegio
Printed at LONDON by G: Lowe and are to be soulde at his howse in Loathberry.

68. Titelblatt der Sammlung „Parthenia“ für Virginalmusik, London 1611.

gesang zur Laute gepflegt, z. B. in der Masque of Lord Hayes (1607); Campion, der Komponist dieses Hochzeitsspiels, versuchte sogar eine Art Melodrama, indem er 1613 (Masque of the Lords) die Deklamation mit Musik begleitete. Nach 1615 wird die Maske zeitweilig ganz gesungen, wobei die Vortragsweise gelegentlich geradezu „stylo recitativo“ genannt ist. Neben Campion versuchte sich Nicolo Laniere auffallend früh im Rezitativstil (Lovers made men 1617), der auch später geschickt mit der Bühnenmonodie experimentierte (Luminalia 1637); leider fehlt uns der Einblick in diese englische Vorgeschichte der Monodie Purcells, an der auch Henry Lawes mit seiner Musik zu Miltons Comus (1634) beteiligt ist. Die Literatur der Ayres ist umfangreich, bleibt aber zumeist am Tanzlied und an leichter Musik haften, doch wird die Anlehnung an Caccini Modesache, Angelo Notari nennt seine Sammlung von 1613 geradezu „Nuove musiche“, Peter Philips koloriert das Madrigal Caccinis „Amarilli, mia bella“ am Virginal (Fitzwilliam Virginal Book Nr. 82), Alfred Ferrabosco und John Coperario (= Cooper) pflegen den Deklamationsstil mit Eifer.

Während uns auch die englische Chormusik der Zeit nur mangelhaft zugänglich ist (ihr Hochstand ging unter dem Vordringen der neuitalienischen Richtung und unter dem Druck des Puritanertums zurück), steht es viel besser um unsere Kenntnis der Virginalliteratur, seit eine ihrer Hauptquellen, das um 1625 abgeschlossene „Fitzwilliam Virginal Book“ in Neudruck vorgelegt ist; schon früher war die 1611 erschienene Sammlung „Parthenia“, leider nicht einwandfrei, neu herausgegeben worden. Die Hochblüte dieser Kunstübung liegt um 1600, ihr großes Verdienst ist die Grundlegung moderner instrumentaler Technik und Ausdrucksgebung, die sich in der Befreiung vom realen Stimmenzwang, in ausgesprochen klaviermäßiger Figuration, in harmonischer Gelenkigkeit und in der Ausbildung der Charaktervariation zeigt. Die Pflege ostinater Bässe und Oberstimmen ist als Nachbildung spanischer Anregungen erkannt worden, sie heißen in England „Grounds“ und legen auch schon programmatische Tonreihen zugrunde, wie etwa das Glockengeläute (Byrds „The bells“), lieber aber Liedmelodien (Byrds „The hunts'up“ u. a.), arbeiten also der Arie über einen gleichbleibenden Baß wacker vor. Die Programmpflege ist in einzelnen Stücken, wie Mundays Wetterfantasie, die Sonnenschein, Blitz und Donner malt, in die Instrumental-

musik eingeführt. (R. Deering u. a. vertreten gleichzeitig die Ausläufer der Programmchansons mit ihren „Cries of London".) Choral-, Lied- und Tanzvariationen breiten sich mit großer Selbständigkeit aus, sie spannen lebendige, gegensatzreiche Ketten, zu deren freiem Stil schließlich die bloße Anlehnung an den harmonischen Rahmen des Themas genügt. Die Virginalmusik wandelt also vielfach neue Bahnen, die in der Barockzeit erfolgreich weitergegangen wurden; sie schaut von der Wegkreuzung zwischen älterer und neuer Kunst nach beiden Seiten.



69. John Bull. Nach dem Gemälde eines unbekannten Meisters im Askmolean-Museum, Oxford.

Vom englischen Einfluß ist auch der letzte niederländische Meister mit Eigengewicht berührt, Jan Pieter Sweelinck (1562—1621), dessen Jugend aber schon durch Studien in Venedig die entscheidende Richtung erhalten hatte. Der Amsterdamer ist in seinem großen Psalmenwerk an die überkommene Chormusik gebunden, in seinen Rimes françaises et italiennes (1612) mit ihren zwei- und dreistimmigen Kontrapunktsätzen folgt er der Zeitströmung zu geringstimmiger Besetzung, die Orgelmusik ist durch die Vorliebe für die einthematige Fuge (Fantasia) ausgezeichnet, wie sie sich etwa in der Fantasia chromatica über den chromatisch absteigenden Quartgang breit aufgewölbt, hier wie in der Tokkate, die gern fugierte Abschnitte und reiche Figurationen einwirft, erscheint die Venetianer Schulung grundlegend, auf die auch die beliebte Ausnützung der Echomanieren hinweist, in Choral- und Liedvariation herrscht aber das englische Muster vor. Der chorale Cantus firmus zieht sich in schweren Notenwerten noch als Nachhall altniederländischer Tenorarbeit durch die Variationen hin, wechselt aber Lage und kontrapunktische Behandlung, indem die Vermehrung der Stimmenzahl zu Steigerungszwecken sorgfältig ausgebaut ist, Lied- und Tanzvariationen bilden fast alle Errungenschaften der Virginalisten weiter. Die Einwirkung des sogenannten „Hamburger Organistenmachers" auf Deutschland war sehr wesentlich, wie wir schon hörten, zu seiner engeren Umgebung gehören aber auch englische Künstler, wie John Bull und Peter Philips, die ihre Heimat verlassen hatten.



70. Maskenspiel bei Sir Henry Untons Hochzeit (vor 1596). Ausschnitt aus einem Gemälde der Nat.-Portr.-Gallery, London.

An den Musikanten ziehen Masken vorüber, rechts steht ein Trommler, links in der Nische befindet sich eine zweite Kapelle und vor dieser ein Gesangsquartett.



71. Jan Pieters Sweelinck. Nach dem Kupferstich von Joh. Müller, 1624.

So ist Sweelincks obenerwähnte chromatische Phantasie in einer 1838 aus Venedig nach Wien gelangten Handschrift als Komposition Bulls in deutscher Orgeltabulatur überliefert, eine kanonische Choralbearbeitung ist in Sweelincks Kompositionsregeln einer ähnlichen des Niederländers gegenübergestellt — der altenglische Freude an solchen „Catches“ opfert übrigens noch 1631 ein Lehrbuch von Elway Bevin eine Hekatombe —, in harmonischen Experimenten berührt sich Bull eng mit Sweelinck, insbesondere in seinen Variationen über die voces musicales, die das Hexachord kühn im Ganztonverhältnis höher und höher rücken.

LITERATUR.

Am. Arnheim, Ein Beitrag z. Gesch. des einstimmigen weltl. Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrh. SIMG. X, 399. — G. de Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France, Paris 1735 (3. Bd.). — R. Brotanek, Die englischen Maskenspiele, Wien 1902 (Wiener Beiträge zur engl. Philologie 15). — Robert Dodsley, A select collection of old plays, London 1874, 1780, 1825 ff. hg. v. F. Payne — Collier, 1874 ff. hg. v. W. Carrey Hazlitt. — O. Fleischer, Denis Gaultier. VfMw. II, 1. — J. Hawkins, General history of Music, London 1776. — P. Lacroix, Ballets et mascarades de Cour, Genève 1868, 3 Bde. — C. F. Menestrier, Traité des... spectacles publics, Lyon 1660. — Des représentations en musique, Paris 1681. — Des ballets anciens et modernes, Paris 1682. — W. Nagel, Geschichte der Musik in England, Straßburg 1894, 2. Bd. — H. Parry, Oxford History of Music, Bd. 3, Oxford 1902. — H. Prunières, Le ballet de cour en France avant Lully, Paris 1913. — H. Quittard, Un musicien oublié de 17. s. français: G. Bouzignac. SIMG. VI, 356. — P. Reyer, Les masques anglais, Paris 1909. — M. Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. VfMw. VII, 145. — J. v. Wasielewski, Die Collection Philidor. VfMw. I, 531. — Ein franz. Musikbericht a. d. 1. H. des 17. Jh. (André Maugars „Response sur le sentiment de la Mus. d'Italie“, Paris 1640, 1672, 1697, 1700; neu hg. v. E. Thoinan 1865). In d. Übers. mitget. MfM. 10, 1878.

Neuausgaben: Ballet comique de la Reine, Kl. A. v. Weckherlin in den Chefs d'oeuvre 1882. — Th. Campion, Masque in honour of Lord Hayes. Kl. A. v. Arkwight. London 1889 (s. MfM. 27, 27). — Fitzwilliam Virginal Book, hg. v. J. A. Fuller Maitland u. W. Barclay Squire. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Parthenia, hg. v. Rimbault in der Mus. Ant. Soc., London 1847 u. v. Farrenc im Trésor des Pianistes, Bd. 2, Paris 1863. — J. P. Sweelinck, Ges. Ausg., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894 ff. (im 10. Bd. die Kompositionsregeln, hg. v. H. Gehrmann).

DER MELODISCHE AUSBAU DES MUSIKALISCHEN BAROCKS. (DER KANTATEN- UND BEL CANTO-STIL.)

A. ITALIEN.



72. Ein musizierendes Paar (Gesang mit Lautenbegleitung) von Antoine Pesne. (Berlin, Privatbesitz.)

Die breitere musikalische Erformung der monodischen Musik wurde sehr bald in die Wege geleitet, wie wir oben gesehen haben. Das, was man seit den zwanziger Jahren in erster Linie unter ,,Cantada" verstand (Grandi 1620, Carlo Milanuzi 1624, Gio. Pietro Berti 1624, Filiberto Laurenzi 1641), was aber auch noch bei Carissimi (Beisp. 99) und L. Rossi volle Geltung besitzt, war die Strophenarie mit Gesangsvariationen über gleichbleibendem Baß, also jener Formtypus, der in der Oper vorzüglich für den Prolog auserkoren war, aber auch sonst bevorzugt wurde und in Monteverdis Beschwörung der Unterwelt (1607) bereits instrumentale Ausschmückung und (durch den Einschub einer freien Gesangspartie vor der letzten Strophe) räumliche Erweiterung erfahren hatte. Die freie Vereinigung mehrerer Stanzen ohne musikalischen Zusammenhang, also in der Art von Caccinis erster Arie der Nuove Musiche, erwies sich gleichfalls als tragfähiger Grundriß (Giov. Rovetta 1629, Fr. Manelli 1636, Fel. Sances 1648), auf dem dann etwa Carissimis große Kantate ,,Entro il mar" (Beisp. 100)

Beispiel 99



2. Teil

1. Per - che il fa - - to d'un sven-tu - - ra - to

2. Per-che le stel - le em - - - - - pie e ru - bel - le

3. Che ria sven-tu - ra, che ria sven - tu - ra sem-pre più du - ra

B.c.

Beispiel 100

Giacomo Carissimi. Solokantate

1. Entro il mar de miei tor - men-ti —

2. Le vostr' om-bre il so - - lead-ombrano

3. Le voi se - te — due fa - cel-le

4. Vi pur chia-ro in voi ri - lu - ce

5. S'io ti mi-ro, il co - lor — vo-stro

6. Sò ben io quel-lo che vo-glia

7. Cru - di Ar - cie - ri ah ben s'av - ve - rà

und andere ähnliche Bildungen von L. Rossi, A. F. Tenaglia u. a. ruhen. Seltener ist das freie Variationenverhältnis der einzelnen Strophen (Beisp. 101). Nur gelegentlich wird die Aus-

Beispiel 101



breitung des rein asketischen Florentiner Rezitativs selbst als Cantata bezeichnet (Fr. Turini 1624, Fr. Negri 1635), während die Scheidung und Zusammenfassung von Rezitativ und Arie als gegensätzliche Stilmittel den Hauptzug in der Kantatenentwicklung bedeutet (Fr. Rasi

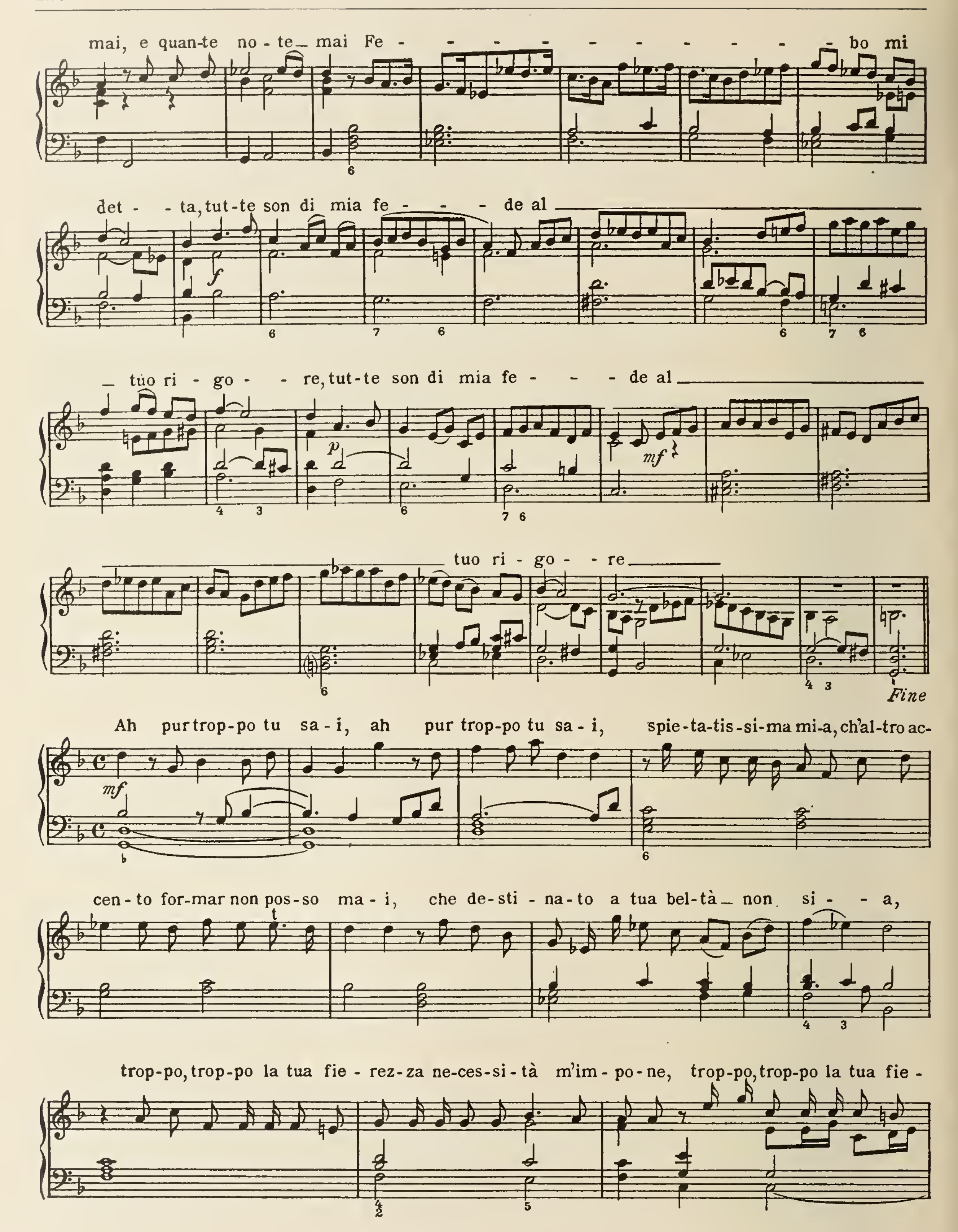
1620, Berti 1624, Guazzi 1622, Pecci 1626, Ben. Ferrari 1633—1641, Laurenzi 1641, Scarselli 1642, Sances 1648, L. Vittori 1649, Barbara Strozzi 1651, an geistlichen Texten D. Mazzocchi 1640); schon in den Variationsstrophen treten gern formbindende Refrainstellen heraus (Rasi 1620, Manelli 1636, Gius. Zamponi 1640), bei Carissimi und Rossi sind breite Rondokantaten hoch in Mode (Beisp. 102). Wir erinnern uns an die Wiederholungen, die die Oper von allem Anfang an als Gliederungsbehelf benutzt hat; die Oper verfolgt überhaupt die gleichen Wege wie die Kantate, die Wechselbeziehungen sind natürlich sehr enge, heute können wir die Kammer-



73. Einzugsfeierlichkeiten der Dogaressa Moresina Grimani in Venedig nach einem Stich von Giac. Franco, 1597.

Aufführung der „Welt" von 40 Edelleuten. Schiffsspiele der Flamen und anderer Nordländer am dritten Tage. Die Musik spielt dabei die Hauptrolle.




mai, e quan-te no - te _ mai Fe - - - - - - - - - - - bo mi
det - - ta, tut-te son di mia fe - - - - de al
_ tuo ri - go - - re, tut-te son di mia fe - - - - de al
tuo ri - go - - re
Fine
Ah pur trop-po tu sa - i, ah pur trop-po tu sa - i, spie-ta-tis-si-ma mi-a, ch'al-tro ac-
cen - to for-mar non pos-so ma - i, che de-sti - na-to a tua bel-tà _ non si - - a,
trop-po, trop-po la tua fie - rez-za ne-ces-si-tà m'im - po-ne, trop-po, trop-po la tua fie -


rez-za ne-ces-si-tà m'im-po-ne, d'e-ser-ci-tar la lin-gna in me-sti ac-cen-ti,
mi dis-fi-di, mi ten-ti con tan-ti stra-
li a re-pli-car que-rele a chi-a-mar-ti cru-de-le, a tac-ciar-ti di fe-ra e
que-sto è di mi-a Mu-sa, e que-sto è di mi-a Mu-sa un sol te-no-re. Non
Da Capo al Fine
Ben sai, s'io pian-go à tor-to, ben sai, s'io pian-go à tor-to, se mi
trag-gi tu stes-sa a for-za d'im-pie-ta-te, vo-ci si dis-pie-ta-te, mi ver-
go-gno so-ven-te d'es-ser so-spin-to a la-gri-mar so-let-to,

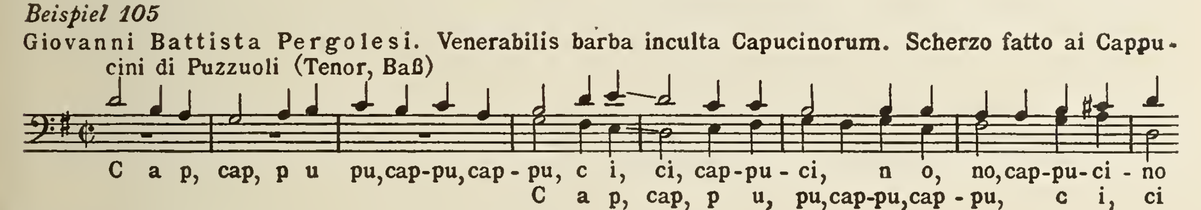


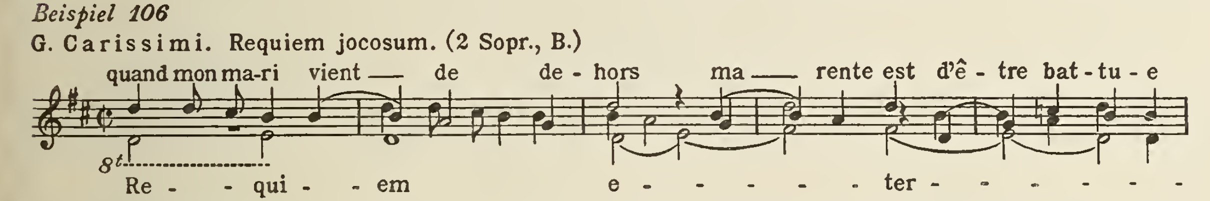
musik aber besser übersehen, zumal wichtige dramatische Werke wohl unwiederbringlich verloren sind.

Vom vierten Jahrzehnt an beginnt die Literatur in Kantate und Oper lawinenartig anzuschwellen, die gedruckt überlieferten Werke werden selten, während die handschriftlichen Quellen sich türmen, wodurch die genaue zeitliche Bestimmung der Hausmusik erschwert und oft ganz unmöglich gemacht wird. Um 1650 galt bereits Giovanni Giacomo Carissimi (1604—1674) als Hauptmeister, dem nur der Neapolitaner Luigi Rossi (1598—1653) den Rang streitig machte. Rossis zahlreiche Kantaten, die insbesondere in Frankreich und England verbreitet waren, pflegen mit Vorliebe Refrain- oder Rondobildungen und bevorzugen das Da capo und die Da-capo-Arie, häufig wird in breitem Rahmen eine ganze Anzahl von Arien durch Rezitative gebunden, Instrumentalritornelle sind eingestreut, die gleichlautende oder veränderte Wiederkehr von Einzelgliedern schafft sinnfällige Übersichtlichkeit, wobei ostinate Bässe eine bedeutsame Moderolle spielen. Bis zu 13 und 14 Einzelteile treten auf diese Weise zusammen, doch werden auch kürzere Ketten gebildet, wie etwa 2 Rezitative und 3 Arien u.a. Das Lamento ist hier, wie in der Theatermusik, außerordentlich beliebt (Lamento di Dejanira, di Zaira Mora, d'Amore, della Regina di Svezzia, letzteres ein vokales Tombeau auf Gustav Adolf), zu humoristischen Zwecken nutzt wieder Carissimi die Duettkantate in Gelegenheitsarbeiten für seine Seminaristen, wenn er z. B. den Esel des Bauern Rusticus sein Testament machen läßt (Testamentum asini mit dem Eselsgeschrei im Refrain, Beisp. 103), oder wenn er den Satz Venerabilis barba Capucinorum buchstabiert (Beisp. 104), wie das in gleicher



scherzhafter Weise später noch Pergolesi unternommen hat (Beisp. 105). In einem „Requiem jocosum" läßt Carissimi wieder den Baß in langen Notenwerten den kirchlichen Text anstimmen, während zwei als Kanon geführte Soprane in französischen Versen und im Volkston die Angst einer Ehefrau vor der Heimkehr ihres Mannes schildern (Beisp. 106); er stellt Hera-





clit und Democrit einander gegenüber, preist mit seinem „Ciarlatano" Liebeskuren an u. dgl. m. Die Carissimi zugeschriebenen Übungen in den Rudimenta grammaticae für vier Stimmen gehören zu burlesken Versuchen von Domenico Mazzocchi ähnlicher Art.

Die Musikproben Carissimis, insbesondere das Beispiel 101, bringen die ganz auffallende Geschmeidigkeit und Biegsamkeit seiner Ausdrucksweise nahe, die Lockerung der Tonsprache ist hier eine außerordentliche, sie vollzieht sich zuerst in der Kantate, auch Rossi hat in dieser Beziehung die größten Verdienste, jene „dolcezza", die Bardi dereinst vorgeschwebt hatte, ist nun dermaßen stilistisch verwirklicht, daß den Wurzeln des viel später erst abgerundeten galanten Stils hier der Boden bereitet ist, während alle Steifheit der früheren Monodie abgestreift werden konnte. Carissimis Schüler Cesti führte diese melodische Gedrungenheit weiter. Im Umkreis bleibt aber die Allgemeinheit lange noch an schwerfälligerem Vortrag haften, wenngleich die formelle Schematisierung der Kantate an sich schon glättend einwirkte.

Ein wichtiges Stilmittel wurde seit den dreißiger Jahren der knappe ostinate Baß, der in Monteverdis Psalm Laetatus sum in einer bloß viertönigen Gestalt bereits eine sehr ausgedehnte viersätzige Form beherrscht (mitgeteilt von de la Fage in den Essais sur diphterographie musicale 1894). Ferrari kennt schon

1631 kurze, mehrmals wiederholte Baßführungen, die dabei die Tonart wechseln, sein Freund Manelli verwendet dann 1636 in den von seiner Gattin Magdalena herausgegebenen, im übrigen ziemlich ledernen Monodien (Varie Musiche) den später so sehr beliebten absteigenden Quartgang als Ostinato. Von den drei „Ciaconna" benannten Tanzliedern stehen zwei über diesem Baß, die Ciaconna a doi ist ein Strophenlied mit ausgeschriebenem Da Capo (Beisp. 107), wobei der Quartgang nur am Anfang und zu Beginn des breiten

Beispiel 107

Francesco Manelli. Musiche varie 1636. Ciacona à Doi (Sopran, Baß u. B. c.)



Mittelsatzes erscheint, der „la Luciata" genannte Dialog, der gleichfalls strophisch angelegt ist, beschränkt sich ganz auf den Quartenbaß; in jeder Strophe beschwört Lucia ihren Liebhaber Cola mit neuem Text, dieser wiederholt aber seine Absage stets auch mit den gleichen Worten, und dann folgt in jeder Strophe ein dreistimmiger Abgesang (Beisp. 108). Die dritte Ciaconna (a 3) verrennt sich in einen erweiterten Baß

Beispiel 108

Francesco Manelli. Musiche varie 1636. La Luciata. Ciaccona. Strophenschluß à 3 (2 Sopr., Ten., B. c.)



Beispiel 109

Francesco Manelli. Ciacona à 3. „Mi ami, chi vuol," 1636

Halbe Werte

(Beisp. 109), Anfang und Ende sind frei geführt. Carissimi („Un solo sdegno"), Ferrari (1637), L. Rossi („La bella più bella") u. a. machen hierauf den stufenweise fallenden Quartostinato populär, der in der Venetianer Oper besondere Hausrechte genießt, er wird auch chromatisch ausgefüllt und zu Sextgängen erweitert.

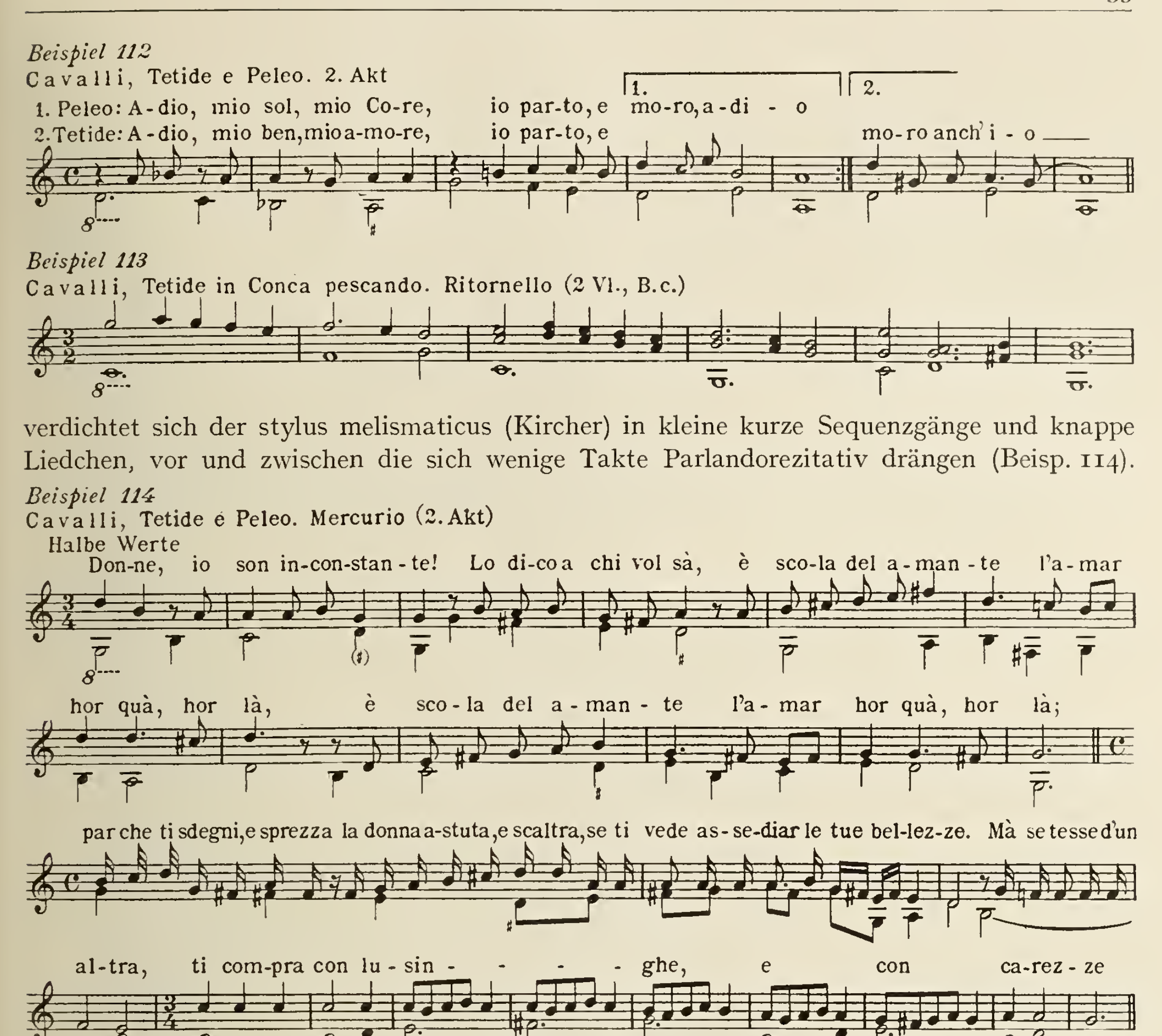
Im März 1637 öffnete das Operntheater bei San Cassiano in Venedig seine Pforten, ein römisches Ensemble spielte zunächst unter Leitung Benedetto Ferraris auf Teilung, zwei Jahre darauf folgten weitere Gründungen von öffentlich zugängigen Opernunternehmungen bei San Giovanni e Paolo und bei San Moisè, wobei anfangs überall Ferrari und Manelli ihre Hände im Spiel hatten, eine Reihe größerer und kleinerer Operntheater folgten diesen erfolgreichen Anfängen nach, im Umsehen war ein Großbetrieb im Opernwesen erwachsen, wie er zuvor ganz undenkbar gewesen wäre, der Opernstil erlebte die erste Massenpflege auf breitester Grundlage, wobei es in vielfacher Beziehung wichtig ist, daß die Anregungen eben von Rom ausgingen. Die reichhaltige Partiturensammlung des Prokurators von S. Marco Marco Contarini hat uns leider keines der Werke der beiden genannten Römer überliefert, denen sich 1642 auch Marco Marazzoli mit einem Giasone anschloß, der Dichterkomponist und Theorbenvirtuose Ferrari, der 1644 sechs Texte seiner Poesie drammatiche zusammenfaßte, ging dann 1651 nach Wien weiter und organisierte dort den Theaterbetrieb großzügig um. Der greise Monteverdi übernimmt schon 1639 mit seinem Schüler Francesco Cavalli in Venedig die Führung, von den vier Alterswerken sind die beiden letzten erhalten, die zwei anderen verschollen (L'Adone 1639, Le Nozze d'Enea con Lavinia 1641). Cavallis Erstlingsopern haben sich erhalten, da aber auch Monteverdis Proserpina rapita, Venedig bei Mocenigo 1630, verloren ist, so läßt sich der Einfluß des Lehrmeisters und dessen eigene Entwicklung nicht geschlossen verfolgen. Als erste überlieferte Venetianer Partitur sucht Cavallis mythologische Fabel „Le Nozze di Teti e Peleo" (Persiani 1639) noch starke Rückendeckung in Rom. Vor allem arbeitet sie, wie auch die ersten Texte Manellis und Ferraris, mit breiteren Chorstellen, die gelegentlich wiederholt werden, wie der sechsstimmige Jagdchor im ersten Akt, der Chorsatz verschleiert dabei durch Stimmkreuzungen noch Quinten- und Oktavenparallelen; das sechsstimmige Ensemble der Höllengötter am Schluß des „Concilio Infernale" schwingt sich im zweiten Teil bereits zu der schlagkräftigen einfachen Rhythmik auf, die den reifen Meister später auszeichnet (Beisp. 110). Der Prolog haftet trotz der Dialoganlage weiter am Strophenlied (La Fama, die vor dem Gesang in ihre güldene Trompete stößt, und il Tempo), das Ritornell verweist mit kurzgespannten Baßsequenzierungen auf Monteverdi, voll dramatischer Wucht ist aber die Unterweltsinfonia (Beisp. 111), neue Töne sucht Chirons Zitherspiel, das Peleus in



74. Auftreten von Scharlatanen, Possenreißern, Taschenspielern, Sängern und Masken auf dem St. Markusplatz in Venedig. Stich nach Doglioni von Giac. Franco.

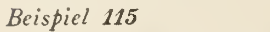


seinem Liebesgram beschwichtigen soll. Die Szenenmusik ist in Verfolg des „stile concitato" um kurze Rhythmisierungen eines Dreiklangs im Orchester als „Chiamate" bereichert. Das Rezitativ beachtet ständig den Respekt vor den schleppenden Reimkadenzen, von Rom her bezieht es frische Belebung durch Dreiklangsschritte, an Monteverdi und den späteren Cavalli gemahnt die Tonsprache nur selten, so in der Trennungsszene des Götterpaars, wo einer dem andern nachsingt (Beip. 112); auch in dem folgenden Duett herrscht diese ruhige Innigkeit vor. Gesangliche Hauptform ist die Strophenarie, volkstümliche Melodik, die durch Austorzungen noch unterstrichen wird, schmeichelt sich hier gern ein, wie in der Idylle der fischenden Thetis (Beisp. 113). In den komischen Szenen, besonders denen des Spaßmachers Mome,

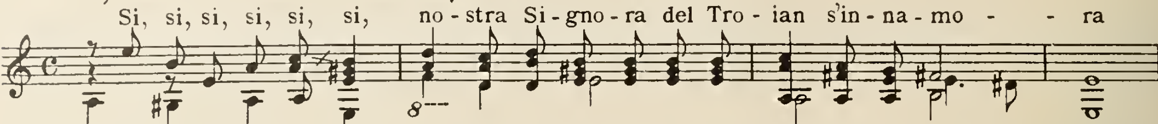


verdichtet sich der stylus melismaticus (Kircher) in kleine kurze Sequenzgänge und knappe Liedchen, vor und zwischen die sich wenige Takte Parlandorezitativ drängen (Beisp. 114).

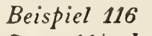
Bedeutend tiefer greift Cavalli in seiner „Didone", 1640; hier hat der Textdichter Gio. Fr. Busenello die heroische Tragik der Fabel in sicheren Zügen gezeichnet. Das Göttertheater geht neben der Haupthandlung selbständig einher, die Personenzahl ist eine ganz ansehnliche (bis an die 30 Figuren), neben Schlacht- und Jagdszenen sind bereits zweimal die Erscheinungen Verstorbener vorgeführt, der Vortrag der Handlung wird aber durch alles schmückende Beiwerk noch nicht behindert oder überwuchert. Auch in dieser „Opera in musica" sind noch kurze Chöre vorgesehen, so gleich zu Beginn des ersten Akts der Waffenruf der geschlagenen Trojaner „Armi, armi Enea", eine vokale Chiamata, die im Verlauf der Szene zweimal wiederkehrt oder der Jagdchor im letzten Akt. In die Terzettstellen der drei Hofdamen Didos blickt gleichfalls die Neigung der römischen Schule zur Abwechslungstechnik herüber (Beisp. 115). Der Prolog der Iris verläuft in fünf metrisch gleichen Strophen, Cavalli verteilt die Prologkantate aber auf zwei musikalische Glieder und bindet sie durch verwandte Sinfonien, das eine folgt, wie in Peleus und Thetis, dem Florentiner Prologton, das andere ist eine


Beispiel 115

Cavalli, La Didone 1641. Tre Damigelle di Corte (3 Soprane), II. 11.



musikalisch regere Arietta. Der Dramatiker erhebt sich zunächst einmal in den verschiedenen Klagegesängen, die, wie viele solche aus späterer Zeit, über chromatischem Stufenfall des Baßostinatos entworfen sind, dann im Rezitativ. Ein siebenstrophiges Lamento singt z. B. Cassandra beim Tod ihres Verlobten Corebo, der vor ihren Augen im Kampf fällt (Beisp. 116),


Beispiel 116

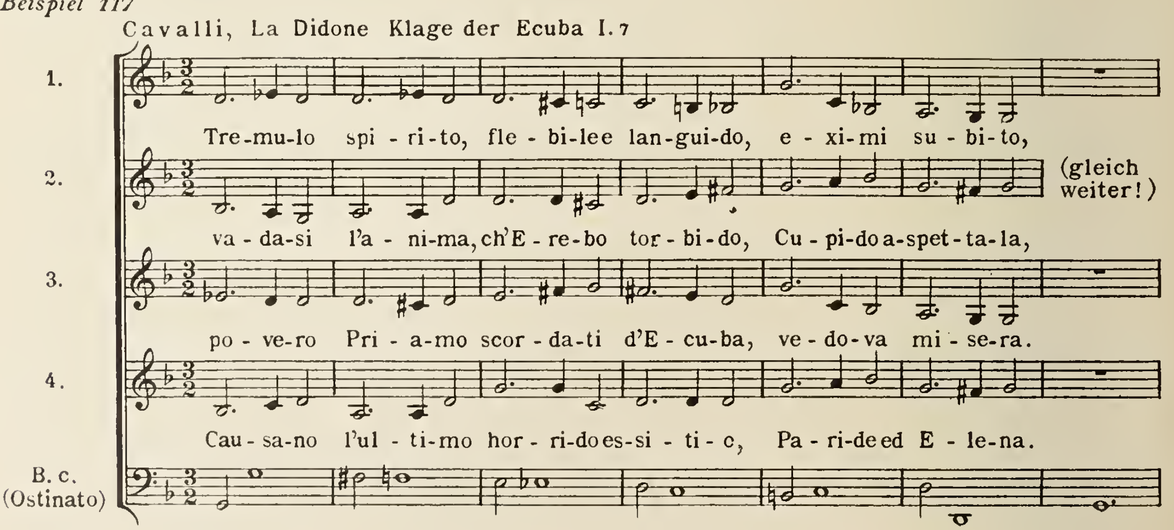
Cavalli, La Didone Klage der Cassandra I. 4



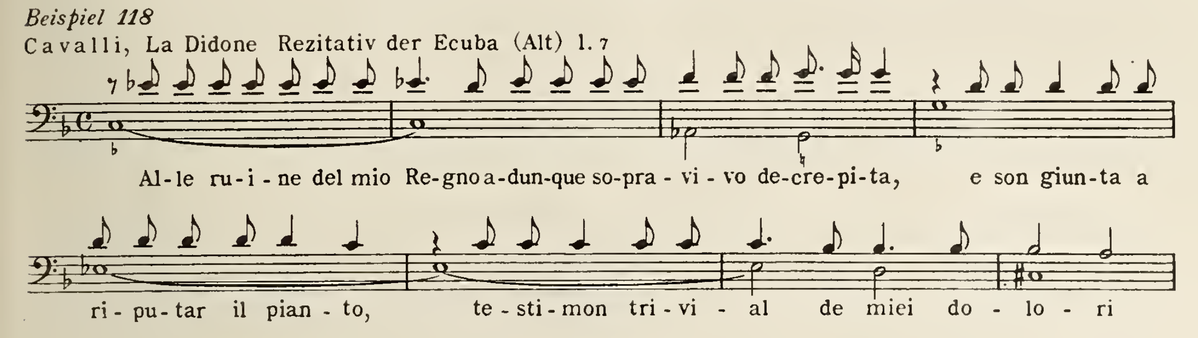
der Quartgang wechselt hier den Ausgangspunkt und wird zum Schluß rhythmisch verbreitert, wobei beim Übergang des Versmaßes von Sechs- zu Elfsilblern die Vortragsweise in Rezitativdeklamation verfällt; in der Klage der Hekuba beharrt aber der im Umfang erweiterte Baß auf viermaliger unveränderter Wiederholung (Beisp. 117). Diese Arie wird eingeleitet von


Beispiel 117

Cavalli, La Didone Klage der Ecuba I. 7



einem der tragischen Rezitative, die Cavallis Zugehörigkeit zu Monteverdis Gedankenwelt bezeugen (Beisp. 118), solche Ausdrucksstellen bringt dann insbesondere die große Auseinander-



setzung Didos mit dem ungetreuen Aeneas im dritten Akt, wo sie ihn eindringlich beschwört, er möge sie nicht verlassen (Beisp. 119) und verzweifelt über seinen festen Entschluß (Beisp. 120) ohnmächtig niedersinkt (Beisp. 121); auf den Wink der Götter reicht sie aber schließlich einem

Beispiel 119

Cavalli, La Didone Rezitativ der Dido III. 7

Co-la più pro-fon-da-ta man-do al-le o-rec-chi tuoi sol que-sto pre-go la-cri-mo-so e

pi-o: non mi tra-dir, non mi la-sciar, non mi tra-dir, non mi la-sciar, ben mi-o

Beispiel 120

Cavalli, La Didone Rezitativ des Aeneas

Ti la-scio que-sto la-cri-me, e do-len-do par-to del-le tue ri-ve

Beispiel 121

Cavalli, La Didone Rezitativ der Dido

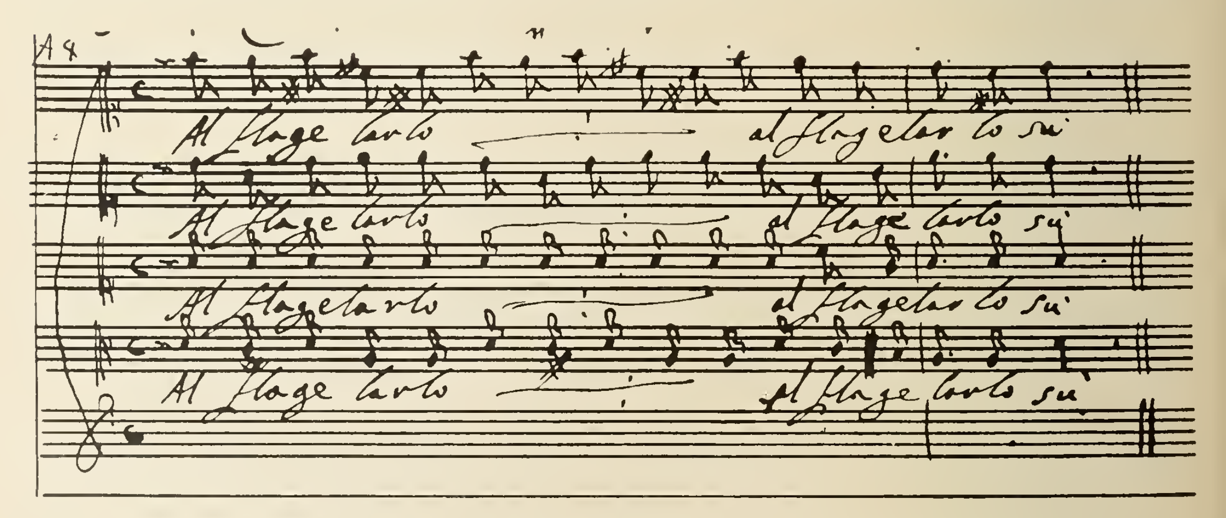
quì chiu-do gl'oc-chi mi-se-ri, quì chiu-do gl'oc-chi mi-se-ri del-la lu-ce vi-ta-le ai dol-ci

ra-i in-gra-to E-ne-a, in-gra-to E-ne-a, non gl'a-pri-ro più, più ma-i

andern (Jarbas) die Witwenhand. Komische Episoden sind nur sehr wenige zugelassen. Cavallis Vorliebe für die fallende Quartführung des Basses stempelt noch eine ganze Reihe von Arien, so die Werbung des Jarbas und Didos Ablehnung, sowie insbesondere die rührende Bitte des Knaben Ascanio an seinen Vater in der ersten Szene (Beisp. 122).



Die griechisch-römische Heldensage war für die Anfänge der Venetianer Librettistik das maßgebende Gelände, die Oper sank damals stofflich, wie sich ein späterer Beurteiler ausdrückt (Algarotti), vom Himmel auf die Erde, den entscheidenden Schritt zum rein geschichtlichen Vorwurf machte Busenello mit der Incoronazione di Poppea (1642). Der Patrizier Giacomo Badoaro in Venedig, der unter offen eingestandenem Einfluß Monteverdis arbeitete, schöpfte vorzüglich aus dem Trojanischen Sagenkreis, so in der Fortsetzung der Didooper, die des Äneas Hochzeit mit Lavinia behandelte, und in seiner Veroperung der ganzen Odyssee, wobei zunächst die zweite Hälfte des Epos wieder für Monteverdi gestaltet war (Il Ritorno d'Ulisse 1641), während die ersten 12 Gesänge von Sacrati komponiert wurden (Ulisse errante). Das handschriftliche Textbuch zum Ritorno aus Venedig weist gegenüber der in Wien allein erhaltenen Partitur bedeutsame Abweichungen auf, insbesondere im Prolog und in der Aktteilung, wobei die fünfaktige Ordnung auch der Partitur ursprünglich zugrunde lag und erst nachträglich in eine dreiaktige Fassung umgeordnet wurde. Da das gedruckte Venetianer Szenar bisher noch nicht erreichbar war und die Wiener Aufführung aktenmäßig nicht zu fassen ist, stehen drei Möglichkeiten nebeneinander, von denen die zweite auch durch andere Angaben der Partitur, wie den ausdrücklichen Hinweis auf Szenenauslassungen, stark gestützt wird, nämlich 1. die Oper wurde vom Meister schon für Venedig dreiaktig in der in Wien erhaltenen Fassung eingerichtet (dagegen spricht der neue Prolog), 2. sie wurde in Venedig fünfaktig und dem handgeschriebenen Text entsprechend aufgeführt, dann für Wien umgearbeitet, und 3. sie wurde für Wien geschrieben, wie Cavallis Egisto, was bei den engen Beziehungen Monteverdis zum Kaiserhof gleichfalls viel für sich hat. Badoaro liebt in seiner Dichtung jene Weitschweifigkeit und jene Neigung zur Szenenschachtelung, die ein bleibendes Kennzeichen der Venetianer Musiktexte geworden ist und insbesondere durch die Incoronazione mit ihrem bunten Verwandlungsgewirr vorbildlich angeregt wurde. Durch das Erwachen des Odysseus



75. Eigenhändige Handschrift Cavallis. Heroinen-Quartett (Semele, Fedra, Hero und Dido) aus dem Egisto (II. 9.)

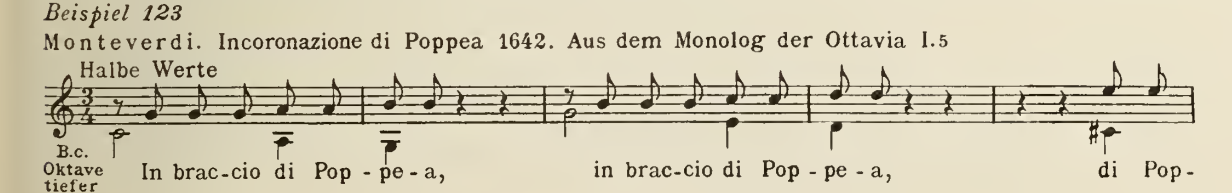


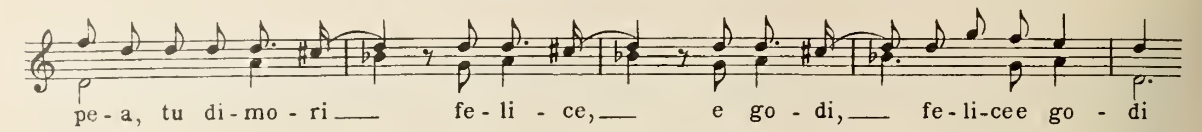
76. Die Sinfonia da Guerra aus der handschriftlichen Partitur des „Ritorno d'Ulisse".

auf offener Bühne wurde auch einem weiteren stehenden Szenentyp, dem der Schlummerszenen, vorgearbeitet, wie er dann in der Incoronazione dort, wo Poppea schlafend dem Angriff Ottones ausgesetzt ist, bestimmende Form angenommen hat. Das Nebenspiel der Götterwelt ist im Ritorno ein wichtiger und ausgeprägter Bestandteil der Handlung, während es in der Incoronazione bereits auffallend zurückgedrängt ist, dafür in seiner allegorischen, schicksalhaften Andeutung mit dem Prolog verknüpft erscheint. Der komische Gegensatz heiterer und possenhafter Episoden zur ernsten Fabel und die Technik der unmittelbaren Gegenüberstellung von Tragik und Komik hat im Ritorno schon durchdachte Anwendung und Bedeutung, weit über die früheren Versuche hinaus, ohne aber noch in später übliche Übertreibungen zu verfallen; die Incoronazione verfolgt offenkundig die gleichen Ziele. Die Anregungen zur abwechslungsreichen und gut fließenden Handlungsführung waren von Rom ausgegangen, woher nun als Reste der Abhängigkeit auch noch gelegentliche Chor- und Ensemblestellen stammen, so insbesondere die Freierterzette des Ritorno; diese stellen gewichtigere Gegenstücke zu den Damenszenen der Didone und zu dem Heroinenquartett des Egisto, sie mengen gelegentlich gleichfalls rezitativische Gesamtausrufe ein, wobei Monteverdi die Rhythmisierung freistellt (s. o. S. 73, Ähnliches findet sich auch in der Partitur der Incoronazione). Mit langatmigen Erzählungen, wie z. B. der des Telemach, hängt die Librettistik noch an den Florentiner Anfängen, hier skizziert die Partitur offenbar flüchtig, während die Schilderung der Irrfahrten des Odysseus zu den kräftigsten musikalischen Werten der Oper gehört.

Das dramatische Eigenleben des Rezitativstils Monteverdis mit seinem steten Hinstreben zur vollgesättigten Tonmalerei und zu innerer musikalischer Geschlossenheit, insbesondere durch Synkopenrhythmik, durch Wiederholungen und Sequenzenführungen (Beisp. 123) sowie

Beispiel 123
Monteverdi. Incoronazione di Poppea 1642. Aus dem Monolog der Ottavia I.5

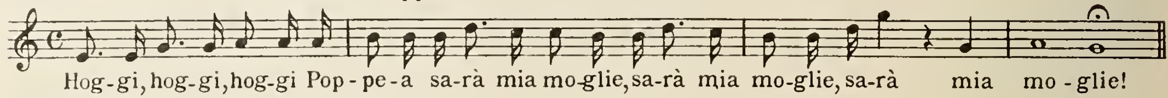




kontrapunktische, kanonische Baßbeteiligung, hat bewußt hohe Vollendung erreicht; neben diese kühn zupackende Realistik, die in Neros Zornesausbrüchen (Beisp. 124) und bei Oktavias tränenersticktem Abschied von Rom (Beisp. 125) noch überboten ist, muß man die von

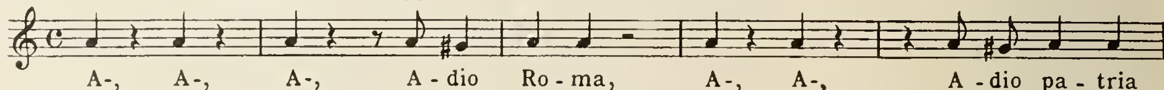
Beispiel 124

Monteverdi. Incoronazione di Poppea I.9 Nerone zu Seneca



Beispiel 125

Monteverdi. Incoronazione di Poppea Ottavia nimmt Abschied von Rom III. 6



tragischen Schauern umwobenen Partien der Penelope und Oktavia halten, oder die weiche Lyrik des Erwachens des Ulisses auf Ithaka sowie der Heimkehr Ottones, um die ganze Reichweite der rezitativischen Ausdrucksgewalt des Meisters zu erkennen. Dabei geht der Hauptzug der Ritornopartitur aber unleugbar dahin, in den Formenreichtum musikalische Einheitlichkeit zu bringen, in anderem, neuem Sinn als seinerzeit im Orfeo. Hierher zählen beim ausgesprochenen Vortreten des Liedmäßigen in Arie und Rezitativ, das den Altersstil des Meisters, wie wir hörten, auch sonst kennzeichnet, die ausgeprägten tonartlichen Zusammenfassungen, wie sie schon in dem gewaltigen Aufschwung von der c-Moll-Klage des Anfangsmonologs der Penelope zu ihrem C-Dur-Hymnus am Schluß der Oper sinnfällig aufleuchten; hierher gehört aber auch jenes System von Rundbindungen, von wiederkehrenden Leitgedanken, das wir in Florenz, im Orfeo und in Rom verfolgt haben, das aber nun neuerdings erweitert wird. Schon der Wiener Prolog läßt die eindringliche Klage der humana fragilità rondohaft viermals erklingen, während sich um diese Leitstelle drei Arien gruppieren und ein Terzett abschließt; damit bedeutet diese Kantate eine wichtige Übergangserscheinung von der älteren Kantatenart der Variationen über gleichbleibendem Baß zur neueren Arienreihung, bzw. zur Rondokantate, bei der dann allerdings das „Ritornell", also die wiederkehrende Gesangsstelle, melodisch fester geschlossen ist. Auch der Eingangsmonolog Penelopes ist durch wiederkehrende Leitgedanken scharf gegliedert („tu sol" zweimal, „Torna" dreimal, Beisp. 126);

Beispiel 126

Monteverdi. Il Ritorno d'Ulisse in Patria 1641. Aus dem Monolog der Penelope. Mit ausgeführtem B.c.



ein Blick in das handschriftliche Textbuch lehrt, daß diese musikalische Rundung nur durch freie Verschiebung der Versanlage ermöglicht wurde, wie sich die starke Selbständigkeit Monteverdis dem Text und der Überlieferung gegenüber auch darin zeigt, daß in diesem Monolog über rezitativisch gedachte Sieben- und Elfsilbler eine geschlossene Liedform eingewoben wird. Der Ritorno überträgt die Monologrefraine dann in die große Szenengestaltung, so in der Vorausnahme des Arienanfangs „O fortunato Ulisse" mit Sequenzsteigerungen ins Rezitativ oder in der ersten Freierszene bei Penelopes starrer Weigerung „Non voglio amar". In der Incoronazione wird dieses Stilmittel der Leitgedanken noch rückhaltloser ausgenutzt, so in der ersten Liebesszene zwischen Nero und Poppea („Deh non dir di partir"), im Monolog der Poppea („Non temo"), in dem traurigen Zwiegespräch der beiden betrogenen Ehepartner Oktavia und Otto, wo sich dem verzweifelten Gatten immer wieder derselbe Angstruf entringt („O Ciel, o Dei, in questo punto estremo"); der Arienanfang Drusillas, die ihre Liebe zu Otto erwidert glaubt („Felice Cor mio"), wird in der nächsten Szene mit Otto zweimal wieder angestimmt, wie aber dieser Ottone wirklich denkt, das verrät nur die Musik durch eben diese nun psychologisch ausgewertete Wiederholungstechnik, die hier weitauseinanderliegende Szenen verklammert und bei wechselndem Text an frühere Lagen und Stimmungen erinnert (Beisp. 127).

Beispiel 127



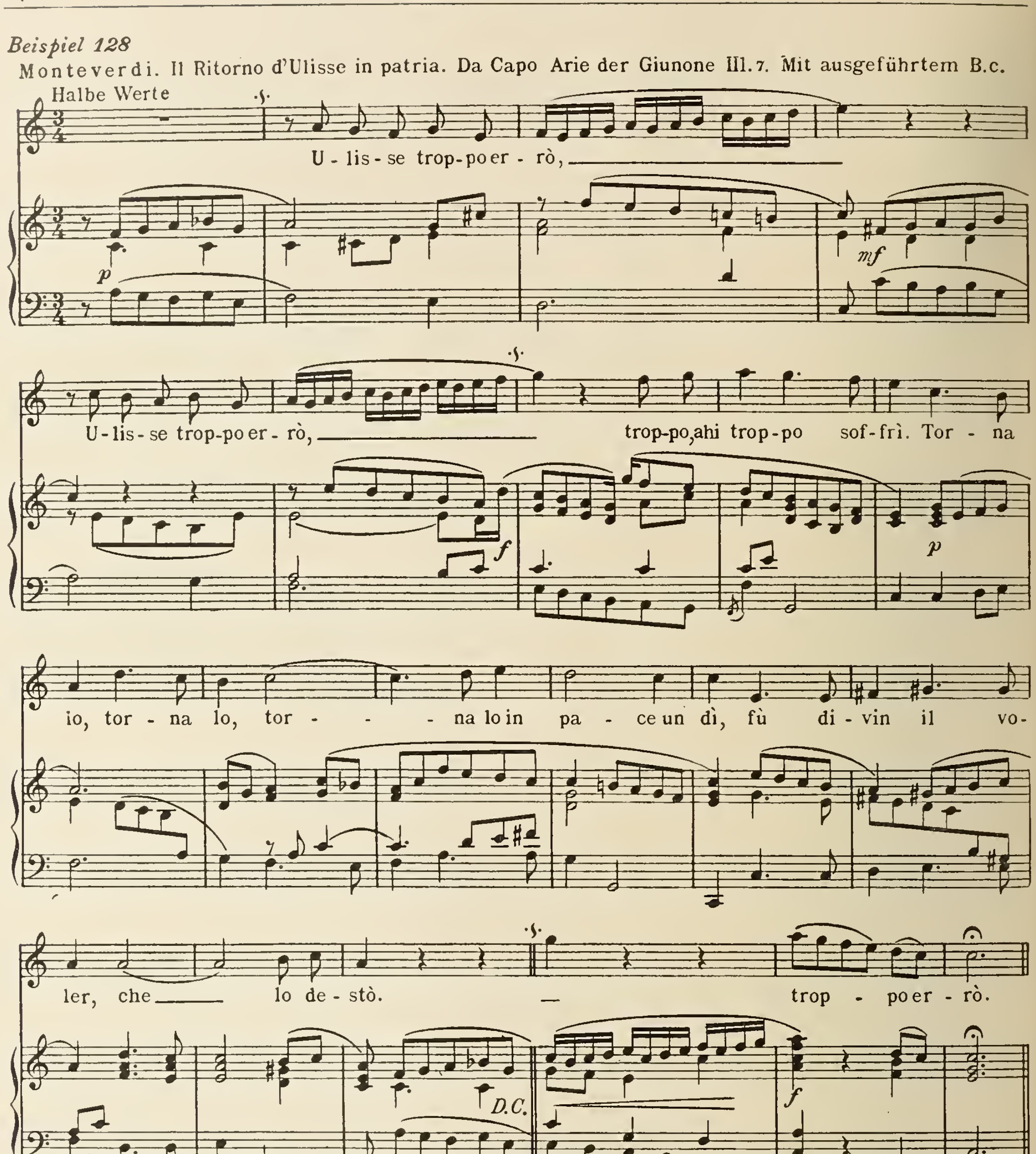
Die übersichtliche Szenengliederung wird endlich auch durch das Aufgreifen ganzer Lied-, Ensemble- und Instrumentalsätze erreicht, so im Gassenhauer „Chi lo consola" der travestierenden Selbstmordszene der komischen Figur (Iros), im Terzett der Freier „Ama dunque" oder im Duett des niederen Liebespaares „Dolce mia vita", in der Sinfonia da Guerra, der Einleitung zur Bogenprobe u. a. m.

Auch innerhalb der geschlossenen Formen bevorzugt Monteverdi das Da capo, dem er ja schon im Orfeo besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Telemach singt ein kurzes Da-capo-Lied („Lieto cammino"), das Auftrittsliedchen der als Hirtenknabe verkleideten Minerva kommt zum Schluß auf den Anfang zurück, allerdings kadenziert der Anfang nicht in der Haupttonart, sondern wie in der späteren Reprisenform in der Durparallelen. Ähnliches findet man im Egisto. In dem kurzen Satz des Ulisses „vanne alla madre" und in einem der Freierterzette wird das Da capo verwendet, das sich auch in der Incoronazione wiederholt vorfindet, so in der Auftrittsarie Ottones, in zwei Gesängen der Drusilla, in einem kurzen Liedsatz der Amme Arnalta oder im Klagechor um Seneca, wobei drei Glieder in verkehrter Reihenfolge wiederholt sind (ABC — CBA); zum Da capo verschlungen sind ferner zwei Strophenlieder der Kantate Amores vor der schlummernden Poppea („O schiocchi, o frali") in der Gestalt ABBA, eingeleitet von einem kurzen Rezitativ, in sich gebunden durch das gleiche Ritornell. Die breiteste Ausdehnung hat die Da-capo-Form im Schlußduett der Oper, sowie in der vollentwickelten Da-capo-Arie Junos (Ritorno) „Ulisse troppo errò", dem Bittgesang um das Schicksal ihres Schützlings vor Zeus (Beisp. 128). Während sich die Musik der Götterszenen sonst durch pompöses, feierliches Rezitativ und stark kolorierten, weitgeschwungenen Ariengesang auszeichnet, ist an dieser dramaturgisch wichtigen Stelle durch die Form als solche eine Sonderwirkung erzielt.

Das Schlußduett Neros und Poppeas „Pur ti miro" ist über dem beliebten Ostinato der diatonisch fallenden Quart gebaut, und in einem der Wiedersehensduette des Ritorno („Dolce speme") liegt derselbe

Beispiel 128

Monteverdi. Il Ritorno d'Ulisse in patria. Da Capo Arie der Giunone III. 7. Mit ausgeführtem B.c.



Grundriß vor, der Meister liebt überhaupt den Quartostinato vorzüglich im Opernduett, er stützt damit das Prologduett der Incoronazione, sowie das Trinklied zwischen Nero und Lucan („Bocca, che se raggiona"), in verschnörkelter Form wird der Baßgang dem Duett „Dolce mia vita" des Ritorno und dem Zwiegesang Neros und Poppeas „Cor nel petto non hò" zugrunde gelegt, die Quart ist zur Sext erweitert im Schlußduett des Ritorno („Non si ramenti") und in Neros Passacaglie „Mà che dico".

Der Ritorno ist reicher an Ensemblesätzen als die Incoronazione, acht Terzetten und zehn Duetten dort stehen da nur sieben Duette gegenüber, jede der Partituren verfügt über zwei

Chorstellen, darunter ist im Ritorno ein knapper Doppelchor, an Sinfonien übertrifft wieder der Zahl nach die Partitur der Incoronazione jene des Ritorno (im Verhältnis vierzehn zu zehn), wobei es sich immer noch durchaus um kurze Sätze mit freien Baßbeantwortungen handelt; im Ritorno sind sie aber alle sorgsam fünfstimmig ausgesetzt, während in der Incoronazione der drei- und zweistimmige Satz vorwiegt und der Baß mehrmals allein angedeutet ist. Der römische Aufwand im Symphonischen ist also fallen gelassen, die breiteste Anlage, die Prologsinfonia der Incoronazione greift auf die mechanische Umrhythmisierung von geradtaktiger zu ungeradtaktiger Teilung zurück, die von Luca Marenzio bereits in den Florentiner Festen von 1589 für die Sinfonia verwertet wurde, während sie im Prolog zu Cavallis Dido nur für den Anfang der beiden verschiedenen Strophenabschlüsse herangezogen ist und im folgenden frei weitergeführt wird. Auch der Giasone verändert frei, während Cesti Variation und Da capo zusammenbringt (Beisp. 129). Ein Zusammentreten von Gesang und Orchester ist

Beispiel 129

Luca Marenzio. Sinfonia zum zweiten Intermedium, Florenz 1589, à 5

Halbe Werte

Zweiter Teil
Viertel Werte

Cavalli. La Didone. Sinfonia zum Prologo, à 5

Halbe Werte

Ritornello zur Arietta des Prologs, à 5

Monteverdi. Sinfonia zum Prolog der Incoronazione di Poppea, à 3

Halbe Werte

Baß Oktave tiefer

Zweiter Teil

Cavalli. Giasone. Sinfonia avanti il Prologo, à 5

Zweiter Teil

Cesti. Sinfonia zum Prolog von La Magnanimità d'Alessandro. Innsbruck 1662, à 3, Baß

Zweiter Teil

zweigliedrig, dann wird der erste Teil Da Capo gespielt

in der Partitur der Incoronazione nicht aufgezeichnet, im Jubelgesang des Jarbas (Cavallis Didone) und im Hymnus der Penelope vereinigen sich fünfstimmiges Orchester und Singstimme, dort läuft die Begleitung ohne Vorspiel durch die ganze Arie, im Preislied Penelopes wechselt Gesang und instrumentales Zwischenspiel regelmäßig ab, beide Verwendungsarten werden in



77. Radierung von Callot zu einer Jason-Aufführung.

Das Schiff Argo. Das vom Drachen bewachte goldene Vließ. Medea vor dem Tempel der Hekate. (Aus der Folge des „Combat à la Barrière faict en cour de Lorraine" 14. II. 1627 zur Feier der Anwesenheit der Herzogin von Chevreuse.)

Cavallis Egisto zusammengefaßt. Eine Sonderstellung wahrt aber die Ritornellverteilung in der Hoffnungsarie Poppeas „Speranza, tu mi vai", wo der auch sonst in Arie und Arioso gebräuchliche zweimalige Einsatz (z. B. Poppeas „Signor, sempre mi vedi") durch die Wiederholung des Ritornells unterbrochen ist; hier liegt eine Wurzel der von Riemann „Devise" benannten Manier des doppelten Arienbeginns zutage. Die Partitur der Incoronazione ist vorwiegend rezitativisch, darin liegt ihre Stärke, immerhin sind im Liebesintermezzo des Valletto, ähnlich wie in der entsprechenden Melantoszene des Ritorno, fast durchaus Lieder aneinandergereiht; diese Bauart deckt sich, wie erwähnt, mit einem Zweig der Kantatenentwicklung.

In solchem Arienüberfluß schwelgt auch die Musik zu den Idyllen zwischen Lidio und Clori in Cavallis „Egisto" (Wien 1642, Venedig 1643). Diese Oper ist bereits ganz dem Einzelgesang vorbehalten, auf Chor und Ensemble über das Duett hinaus wird verzichtet. Die Fabel des jungverstorbenen Faustini verwickelt zwei Schäferpaare nach einer Trennung durch Seeräuber und Sklaverei in eine neue Gruppierung, Egisto verliert darüber wie der Jarbas Didos den Verstand, zuletzt löst sich aber plötzlich alles im Sinn der ursprünglichen Beziehungen; die in den Venetianer Texten immer wieder stoffliche Nahrung spendende Wechsel- und Kettenliebe ist also auch hier die treibende Kraft. Es wird aber wiederum die eifersüchtige Rache durch immer noch keimende Liebesneigung vom Äußersten zurückgehalten (Climene: „Mora l'infido! — Ahi non posso . . ."). Nicht weniger als elf Duettsätze sind in die Partitur eingeschaltet, mehrfache kleine Da-capo-Stellen in Einzel- und Duettgesang knüpfen an das oben gestreifte Vortasten in dieser Richtung an.

Auf diesen Grundlagen wurde die Altvenetianer Oper aufgerichtet. Cavalli selbst ist im Zeitraum von 1639—1670 mit 36 Werken beteiligt, neben ihm treten hauptsächlich Francesco Paolo Sacrati, Giovanni Rovetta, Francesco Luzzo, Gasparo Sartorio und Marc Antonio Cesti hervor, letzterer in den Jahren 1649—1669. Cavalli (Caletti-Bruni, 1599—1676) hielt sich anfänglich gern an die mythologischen Stoffkreise und an die griechische Heldensage, später bevorzugte er die Römergeschichte (Julius Caesar, Scipio Africanus, Pompejus der Große, Mutius Scaevola u. a.), sowie das orientalische Kostüm; dieses bestimmt in Venedig bereits 1619 P. Bonarellis Tragödie „Il Solimano", in der Oper wurde es zuerst in Sacratis Semiramis (1648) erprobt, um dann in Cavallis Xerxes (1654) und Statira (1655), sowie in Cestis Dori (1663) volle Anziehungskraft zu erringen. Der Chor gibt nun in Venedig nur mehr Gastrollen, so bei Cavalli in der Doriclea (1645) oder im Giasone (1649); die Geisterbeschwörung Medeas in dieser Zugoper des Seicento bildet überhaupt mit ihrem realistischen Chor die Brücke von den älteren Unterweltszenen zu Lullys dämonischem Apparat. In Paris und in Wien hat sich die großenteils aus äußerlichen Gründen in Venedig verpönte Chortechnik auf der Bühne weiterentwickelt, und Venetianer Großmeister waren es, hier Cavalli, dort Cesti, die selbst richtunggebend vorangeschritten sind. Mit Chören arbeitet aber noch unter anderen der Scipio (1664), der Scaevola (1665) oder der Eliogabalo (1669). Auch vom Ensemble löste man sich nur zögernd, das Duett wurde dauernd gehegt, Doriclea, Giasone und Eritrea (1652) schließen mit je einem Quartett, der Prolog des Ciro (1654), der theatertechnische Fragen erörtert, mengt Terzett- und Quartettsätze, der Prolog zum Oronte (Bologna 1656, dem erweiterten Oristeo) und der Eliogabalo verfügen über je ein Quartett, Cestis Dori endet mit einem breit ausgeführten Sextett, ähnlich seine Disgrazie d'amore (1667), P. A. Zianis Annibale (1661) mit einem kontrapunktischen Quartett u. a. m. Der Prolog wird gelegentlich schon ganz ausgelassen, so in Cavallis Scaevola, öfters bei Cesti. Im Oronte-Prolog wird die Aria der Fama mit einer konzertierenden Tromba begleitet (Beisp. 130), in der Artemisia (1656) konzertieren in einer kriegerischen Arie mit entsprechendem Text gar zwei Trompeten. Das Rezitativ stürzt sich fast bei jeder textlichen Anregung in trompetenartige Chiamatafiguren, wie sie schon Monteverdi benutzt hat. Die eben zitierte Da-capo-Arie (Beisp. 130) steht nicht

Beispiel 130

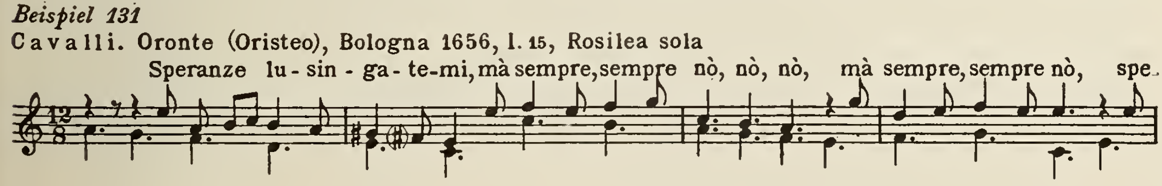
Cavalli. Oronte, (Oristeo) Bologna 1656, Prolog, Da Capo Arie

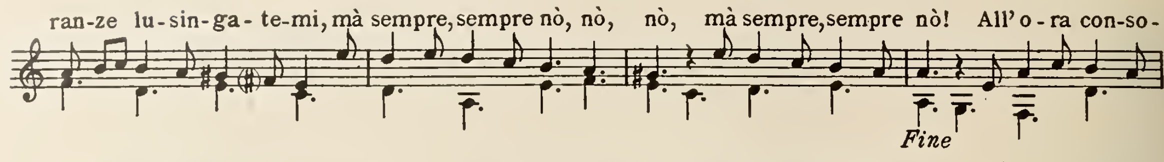


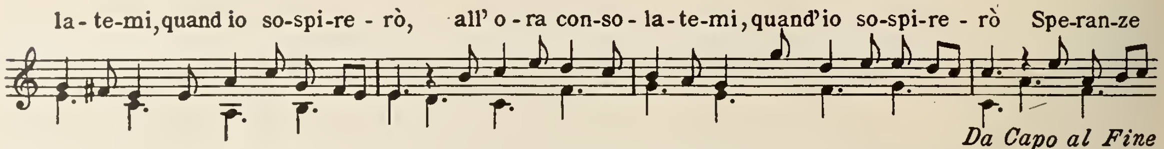
allein da, die gleiche Partitur bringt noch eine zweite Da-capo-Arie, die zugleich den später modischen Sizilianenrhythmus kennt (Beisp. 131). Duette werden, wie erwähnt, stets gern zur Belebung der Musik eingerückt, die Neigung zum reinen Einzelgesang setzt aber vielfach an Stelle ausgebreiteten Zusammensingens die rasche Wechselrede der beiden Partner, wie z. B. im Giasone, der dabei doch über neun geschlossene Duettsätze verfügt. Die spätere

Beispiel 131

Cavalli. Oronte (Oristeo), Bologna 1656, I. 15, Rosilea sola

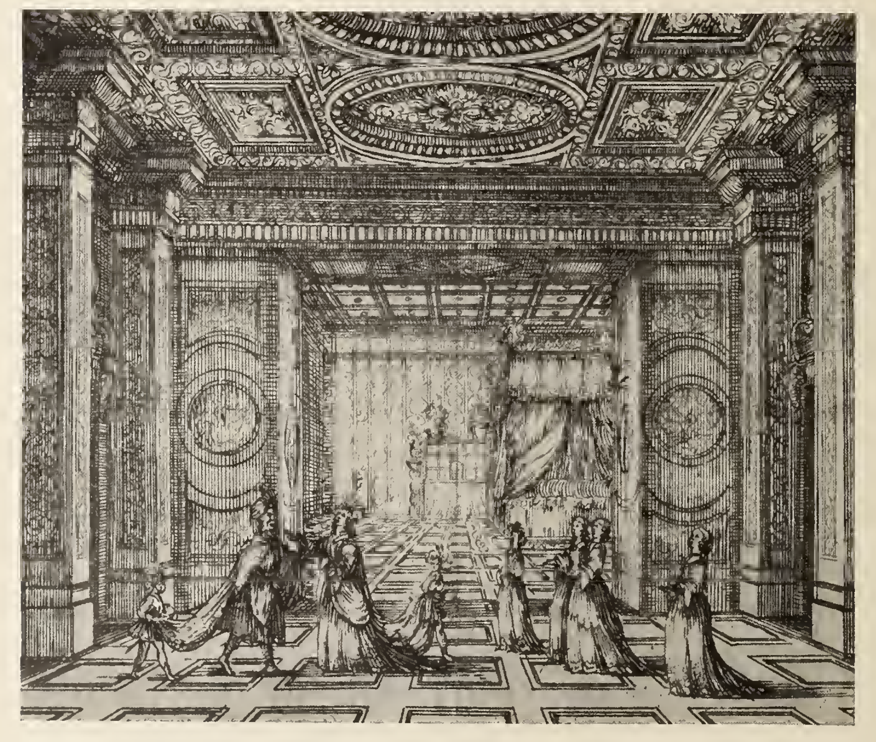






Modeform des gleichen solistischen Anfangs beider Beteiligten, die ihre Stimmen erst nach diesem Dialog vereinigen, ist schon frühzeitig zu belegen, z. B. im Oristeo von 1651 (Beisp. 132).





78. Szenenbild zu Cavallis „Ipermestra", Florenz 1658. Ausstattung von Ferd. Tacca. Text von G. A. Moniglia. 1. Akt, 9. Szene. Man beachte die schleppentragenden Pagen.

Das Rezitativ wahrt die kleinen lyrischen Oasen und die melodischen Schlußwendungen, auch die oben mehrfach besprochenen Rundbindungen werden weitergepflegt, so gipfelt die Strafpredigt Medeas an Jason, die von Eitner nur im Wortlaut wiedergegeben ist, in einem zweimaligen gleichen leidenschaftlichen Ausruf (Beisp. 133), ebenso beklagt die als Sklave Ali verkleidete Gattin Dori ihr Schicksal mit zwei gleichen Zeilen, deren zweite eindringlich um einen Ton aufwärts gesteigert ist (Beisp. 134); auch ihr



Gatte Oronte seufzt ähnlich immer wieder nach seiner Doris (Beisp. 135). Das Rezitativ wird gelegentlich schon durch gehaltene Streicherakkorde gestützt, so z. B. in der großen Klageszene

79. Szenenbild zu Cavallis „Ipermestra". Stich nach F. Tacca wahrscheinlich von Silvio degli Alli.
(Ende des 2. Akts. Festvorstellung des Kardinals Johann Karl von Toskana zum Geburtstag des Prinzen von Spanien.)

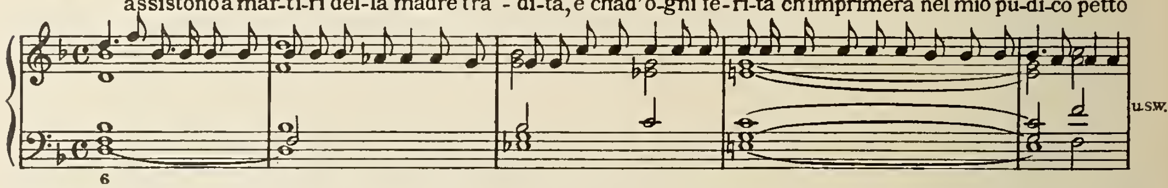


der getäuschten Gattin Issifile (Giasone), wo nach einer orchesteruntermalten Arie ein breitbegleitetes Rezitativ einsetzt (Beisp. 136). Der Eliogabalo bringt dann über einem chromatisch

Beispiel 136

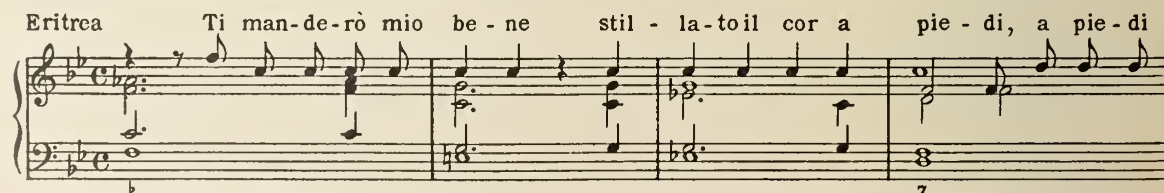
Cavalli. Giasone, III. fünfstimmig begleitetes Rezitativ der Issifile (sie gedenkt ihrer Kinder)

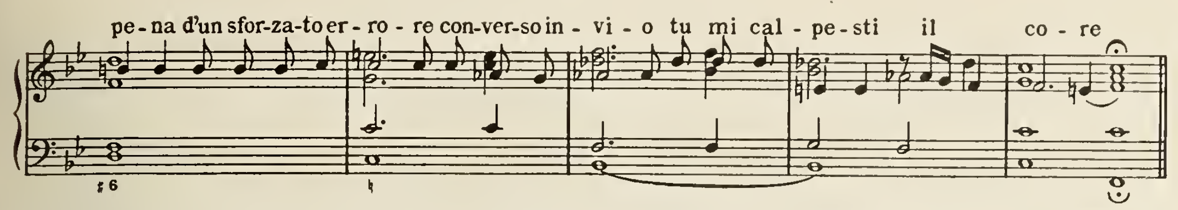
assistono à mar-ti-ri del-la madre tra - di-ta, e ch'ad' o-gni fe-ri-ta ch'imprimerà nel mio pu-di-co petto



fallenden Baß zwei einander entsprechende Rezitativstellen mit Streichersatz hintereinander (Beisp. 137). Ein laufender Baß unterbricht gern, ähnlich wie im Ritorno, den Rezitativver-

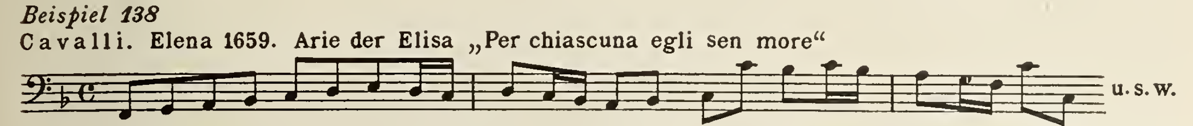






lauf, auch als Arienbegleitung wird die gehende Baßbewegung nach dem Muster der Fortuna-Arie im Prolog der Incoronazione weitergebildet, um später Allgemeingut zu werden (Beisp. 138).

Beispiel 138
Cavalli. Elena 1659. Arie der Elisa „Per chiascuna egli sen more"



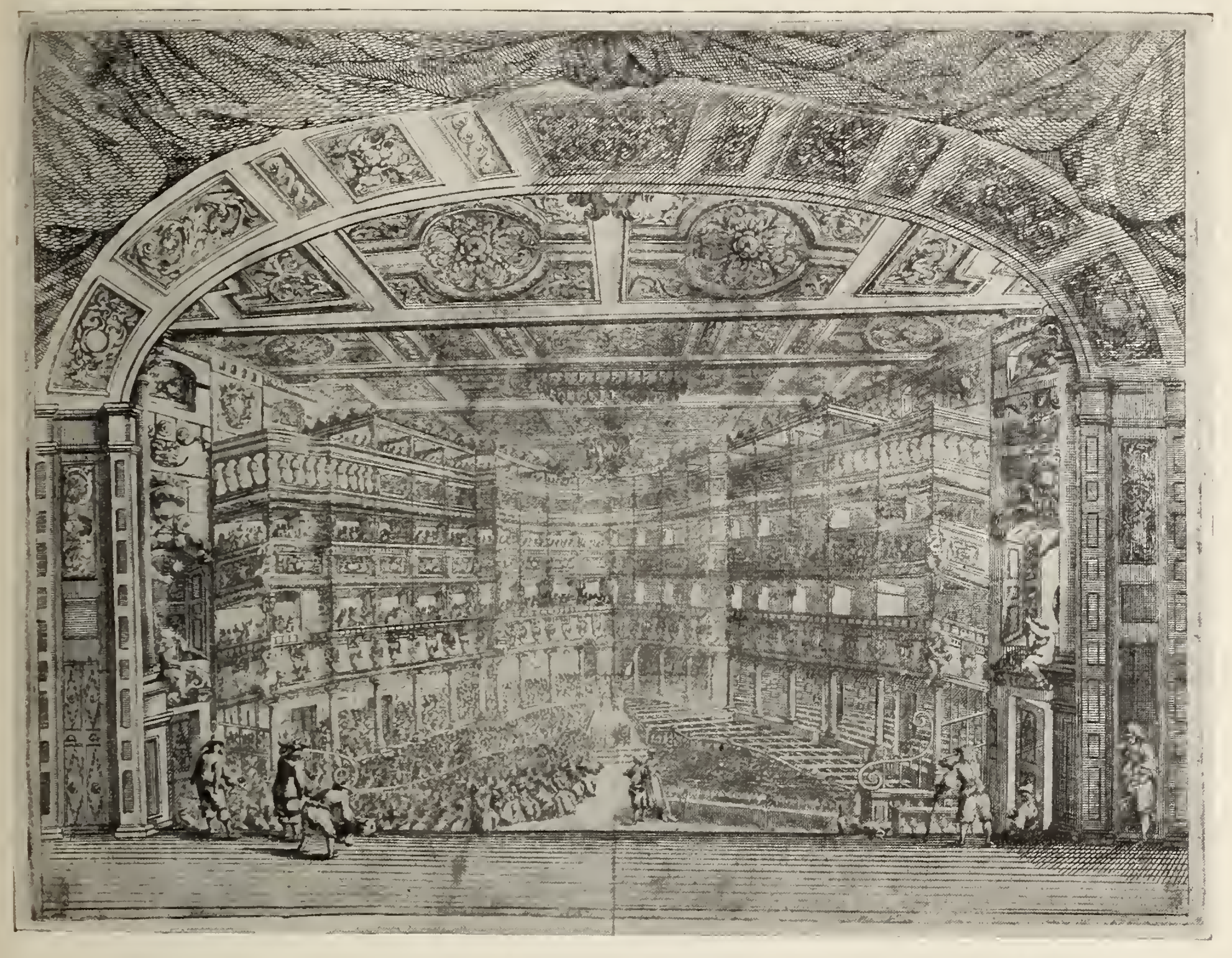
Der Florentiner Cesti (1620—1669) ist in Venedig nur mit sieben Werken vertreten, dennoch gilt er als einer der Großmeister der Schule, der ihren Ruhm an den Kaiserhof trug; er erscheint aber dem römischen Kreis stärker verpflichtet. Seine Stärke ist die weiche Gefühlsaussprache und eine durch Carissimi geschulte melodische Glätte und Rundung; dabei ist die auch Monteverdi und Cavalli eigene Vorliebe für verminderte Tonschritte nun geradezu manieristisch. Choroper und Solooper werden nebeneinander gepflegt; reiche Chorszenen hat z. B. die Florentiner Serenata von 1662, die französische Einflüsse bezeugt, oder die Wiener Semiramis (1667), deren Ende große Fischerchöre ausbreitet, chorreich ist überhaupt der Wiener Opernstil des Meisters, der insbesondere in Prolog und Licenza mit reichlichem Massenaufgebot prunkt. Im Rezitativ nimmt die Einzeichnung arioser Wendungen ganz auffallend überhand, Cavalli ist darin ungleich zurückhaltender, zumal die Wiener Partituren können sich an vielfachem Wechsel von Sprech- zu gehobenem Gesangston nicht genug tun, der ältere Ziani (Pietro Andrea) ahmt diesen Formenschwung dann besonders glücklich nach. Das begleitete Rezitativ, das nach Kretzschmar schon Sacrati in seiner Delia von 1639 kennt, dient Cesti wie Cavalli zur Hervorhebung außerordentlicher dramatischer Wendepunkte, so in Ombraszenen, wie beim Erscheinen des Geistes der Parisatis, der Mutter Orontes (Dori 1661), in Erkennungsszenen wie der der Dori oder sonst bei starker seelischer Erregung wie in der Semiramis im Rahmen der Partie der Isis; auch in der Orchesterbegleitung der Arien, die gelegentlich schon mit ausgeprägter kontrapunktischer Arbeit getränkt ist, sind Aufgaben gewiesen, die der Nachfolge richtunggebend geworden sind. Überrest der Szenengliederung Monteverdis durch Wiederholung von Orchestersätzen ist das Da capo von Sinfonien, wie z. B. die Wiederkehr des Ritornells in der eben genannten Szene der Parisatis oder beim Einschlummern Alis, wo der Auftritt mit gleichem Instrumentalsatz eingeführt und beschlossen ist. Die Rundung der Arienform durch das Da capo wurde von Cesti entscheidend gefördert, ein bekanntes Musterbeispiel ist die für eine Nebenfigur allerdings allzu gewichtige, zukunftweisende Arie des Arsete „Non scherzi con amor" aus dem ersten Akt der Dori, wobei der Hauptteil durch ein thematisch gebundenes Orchesterritornell gewappnet wird, während der Mittelteil einen sehr breit gehaltenen, selbständigen Gegensatz entwickelt, im Duett bringt die Semiramis zwischen Nino und Eliso ein stattliches Musterbeispiel (I, 2 „Ah Tormento"). Cesti liebt es, die Da-capo-Arie zu erweitern, sei es, daß er Mittelsatz und Hauptsatz mit neuem Text wiederholt wie in Orontes weichem Sehnsuchtsgesang „Rendetemi il mio ben", oder daß er vor dem Da capo den Hauptteil in der Dominanttonart einschiebt (Disgrazie III, 3 „Festeggia"). Gern baut er seine Arien auch in zwei oder drei Sätzen oder zweiteilig mit Wiederholung des zweiten Teils,



80. Ballett der Eunuchen in Cestis „La Dori", 1665.
Erste Opernaufführung in Macerata im neuerrichtetem Teatro Nobilissimo. Nach dem Textbuch, Macerata per gli Heredi del Grisei e Gioseppe Piccini 1665.

was an die alte Madrigalart gemahnt; diese Hauptform der Arie Cestis verlegt die Wiederholung gern tiefer. Der ostinate Baß mit Quartfall wirkt noch nach, so in der f-Moll-Klage Ninos um Isis (Semiramide III. 2), deren zweiter Satz in heftige Bewegung umschlägt; das Terzett im zweiten Akt (13. Szene) derselben Oper belegt den chromatischen Quartostinato. Duette sind, wie bei seinen Zeitgenossen, auch bei Cesti häufig, Terzette, Quartette, Sextette seltener. Mit frischer Kraft werden die Buffopartien entworfen, deren Melodik von der Volksmusik gespeist ist. Die jüngeren Librettisten wie Cicognini, Minato, Aureli, Apolloni versorgen die Bühne nun reichlich mit Posseneinlagen, der großmäulige Soldat, der Stotterer, die liebestolle Vettel, Eunuch, Magier sind stehende Figuren, aus der Stegreifkomödie entlehnt, sie sind im Venetianer Theater nach spanischem Muster unvermeidlich geworden, und für ihre Belebung hat Cesti viel Sonderbegabung aufgewendet. Der Stil der Venetianer Oper hat so eine Freiheit und Beweglichkeit entwickelt, in der man mit Recht die Abspiegelung des stolzen Volksgeistes der Republik erkennen konnte.

Während neben Cavalli und Cesti Männer wie P. A. Ziani, G. B. Rovettino, G. A. Boretti um die starken Ansprüche des Spielplans bemüht sind und sich eine jüngere Linie mit Legrenzi und Pallavicino zum Wort meldet, regt sich unter dem Einfluß Venedigs seit etwa 1650 in ganz Oberitalien erhöhte dramatische Betätigung. Florenz erneuert seine Überlieferung und hält sich dabei anfangs mit reichem Chorverbrauch an die römischen Vorbilder, wobei Jacopo Melanis unter spanischem Einfluß textierte „Tancia" (1657) zugleich auch die römische Komödie (als drama civile rusticale) bedeutsam weiterführt. Der Textdichter G. A. Moniglia, der seine 22 Musiktexte in einer dreibändigen pompösen Gesamtausgabe (Florenz 1689, 1690) gesammelt hat, begründete mit den Arbeiten für das 1657 eröffnete Pergolatheater sein hohes Ansehen als Librettist. Neben seinen Hauptmitarbeitern Melani und Lorenzo Cattani stand ihm 1658 auch Cavalli zur Seite (Ipermestra). Bologna, wo seit 1641 das Teatro Formagliari, seit 1686 das Teatro Malvezzi die Oper vermittelte, Turin, Modena und andere Städte wetteiferten im Opernbetrieb, zu dem auch die Entfaltung eigener Gesangsschulen gehörte. In Rom war das Barberini-Theater 1644 verstummt, später fand die musikdramatische Bewegung 1660 im Teatro di Tor di Nona ihren Fortgang, die fernere Selbständigkeit der römischen Schule läßt sich aus der Partitur zu A. M. Abbatinis Ione (1666) erkennen; viele Chorsätze und reichliche Ensembletechnik halten an der Überlieferung fest, während die etwas herbe Melodik der vielen Arien von Carissimi berührt ist. Die Chöre werden mehrmals im Szenenverlauf Da capo gesungen, z. B. in der Jagdszene; vor der Opferung der Titelfigur, die von Junos Eifersucht unbarmherzig verfolgt wird, droht dreimal ein nicht ganz gleich, aber sehr ähnlich gehaltener Priesterchor. Der ausgedehnte Prolog ist durch zahlreiche Terzettgesänge der Parzen belebt, deren Hauptstelle „Rorate, o fusi" dreimal erscheint, und zwar zunächst um einen Ton tiefer versetzt, am Schluß als Da capo unter Beteiligung einer



81. Der Theatersaal des von Ferd. Tacca erbauten Pergolatheaters (Teatro degl' Immobili) in Florenz.
Aus dem Textbuch von G. A. Moniglia zu Cavallis „Ipermestra", Florenz 1658.

vierten Stimme (des Apollo). Die Monologe reihen gern Arie an Arie, unter Verzicht auf den Sprechgesang, so Jupiters Kette von vier Arien in II. 4. Zur komischen Charakteristik Pans erklingt die Zampogna. Nach dem Umbau des Teatro di Tor di Nona wurde 1671 das päpstliche Verbot des Auftretens von Sängerinnen unter dem Einfluß Christines von Schweden vorübergehend gelockert.

Rom und Bologna wandten sich aber insbesondere der Pflege des Oratoriums zu, also des geistlichen Seitenzweiges der monodischen Großformung, für das in Venedig so gut wie keine Teilnahme erübrigt werden konnte. Es entspricht ganz den früher aufgezeigten Entwicklungsgrundlagen, wenn in Rom das dramatische Oratorium um 1650 in Hauptwerken der Gattung durch Carissimi voll ausgebildet vorliegt; Kircher preist schon die Jephta als ein Musterwerk ihrer Art. Der Kapellmeister bei S. Apollinare schrieb wohl für die geistlichen Konzerte im Betsaal von S. Marcello eine Reihe lateinischer Historien, wie sie nach Maugars dort vor der Predigt abgesungen zu werden pflegten. Erhalten sind zwölf größere biblische Stücke, hauptsächlich Abraham, Baltasar, David, Ezechias, Jephta, Jonas, Noah, das Urteil Salomos, das Jüngste Gericht und die Höllenqualen des reichen Prassers betreffend, bei all diesen großen geistlichen Kantaten wird die Erzählung zum Teil noch durch den Chor, im Ezechias durch Duettgesang (kanonisch und in Terzen), zumeist aber durch einen solistisch vortragenden Testo oder Historicus



82. Szenenbild Ferd. Taccas aus Melanis Ercole in Tebe, Florenz 1661.
(Ende des 4. Aktes. Festvorstellung zur Hochzeit Cosimos III. mit Margarethe Luise von Orleans.)

übermittelt. Der allein singende Evangelist war aus der Choralpassion überkommen, die chorische Erzählung im Chordialog gang und gäbe; für die Mischung der beiden epischen Vortragsweisen gibt schon Anerios teatro armonico spirituale (1619) Beispiele, sie wurde im zweiten Jahrzehnt allgemein üblich, die solistische Praxis läßt sich im geistlichen Dialog bis auf B. Tomasi (1611) zurückverfolgen. In den italienischen Oratoriendichtungen des 1642 verstorbenen Francesco Balducci hat die „Historia" dann eine derart weitschweifige Ausführlichkeit angenommen, daß sich dagegen kräftiger Widerspruch regte. Carissimis unbekannter Textbearbeiter hält aber Maß, und er weiß dramatische Wirkungen zu sichern, die in der Musik eindringlich packende Kraft gewinnen. Insbesondere die Schlagkraft der Chöre ist zwingend, sie wird dabei mit einfachen harmonischen Mitteln, aber mit großer rhythmischer Beweglichkeit und mit Wechsel von Chor zu Chor und von Solo zu Chor erzielt. Die Wiederholung von Chören und Chorensembles dient einer plastischen Formbindung, wie z. B. das Da capo des breiten Chorsatzes „quam magna" im Extremum judicium (Beisp. 139); auch sonst kehren gern ganze Stellen getreulich wieder, so wird eine der häufigen Duettepisoden samt Ritornell im Jüngsten Gericht später um eine Quart höher verschoben („Surgite mortui"), das Duett der streitenden Mütter („non est ita") ist nach Salomos Gebet zu Gott ein zweites Mal zu hören, der Siegesgesang der Tochter Jephtas spinnt ein Da capo weit aus, in Jephtas Klage wird ein längerer Abschnitt später refrainhaft aufgegriffen



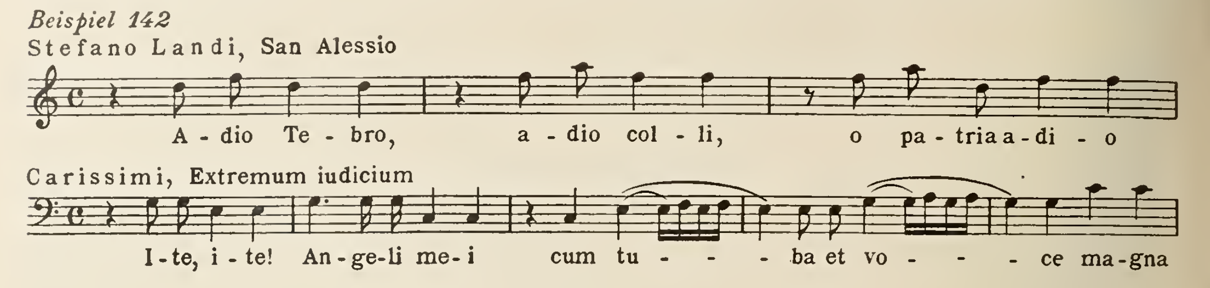
(„heu mihi"), im Gelage Belsazars erscheint ein mit Orchesterzwischenspielen gezierter Gesang im weiteren Verlauf zu neuem Text wieder („Inter epulas", später „Hic dum floret"); diese Festszene verfügt außerdem über ein chorisches Da capo („Hinc ediscite"), des Ezechias Gebet gipfelt im dreimaligen gleichen Anruf „Parce mihi Domine et miserere" u. a. m.

Im Sologesang sind breitere geschlossene Formen selten, darunter bleiben Strophenlieder beliebt, es schlingen sich instrumentale Einwürfe ein, vor allem kennzeichnend für Carissimis Solostil ist aber der bedeutsame, dem Geist der lateinischen Sprache sorgfältig nachspürende Vortrag überhaupt, der sich von steter Lust an melodischen Rundungen, zumal Sequenzsteigerungen (Beisp. 140) befeuern läßt und die in der textlichen Unterlage absichtlich oft



gebotene Gelegenheit zu barocker Wortmalerei zärtlich hegt und pflegt (Beisp. 141). Die breite Stützung durch Drei-

klangszerlegung teilt er mit Landis und Cavallis italienischem, flüssigerem Rezitativ (Beisp. 142). Die sichere Linienführung, ganz im Geiste der Monodie, aber musikalisch fruchtbar



aufgelockert, hat nach dem durch J. V. Meder überlieferten Ehrentitel seines Schöpfers als eines „musikalischen Rhetors" auf die Zeitgenossen großen Eindruck gemacht. Bisweilen gewinnt die Einkleidung gehobener Stellen durch obligate Orchesterbegleitung große Feierlichkeit, wie im Gebet Salomos inmitten der keifenden Frauen (Beisp. 143), schmerzlichen Affekt stempelt die Baßführung gern mit dem modischen Klischee des chromatischen Quartgangs; die Wörter „ejulantes" oder „ululantes" im Text genügen, um ihn zu beschwören (Jephta, Salomos Urteil u. a.). Die selbständige Instrumentalmusik hat noch durchaus einen sehr bescheidenen Posten inne.



Aus dem großen Verbrauch gleichgerichteter Werke um Carissimi hat sich nur sehr wenig erhalten, an Bonifacius Gratiani und Francesco Foggia läßt sich aber der Einfluß des Meisters belegen; nicht viel besser steht es um den Quellenvorrat zum frühen Oratorium in der Landessprache, aus dem Carissimis Giuditta von 1656 gleichfalls nur dem Namen nach bekannt ist. Balduccis Abrahamtext, zu dem die zugehörige Musik verschollen ist, kennt bereits die Zweiteilung der Form wie die Jephta; sie hat sich bleibend behauptet. Der Verpflichtung der Gattung an die epische Darstellungsweise wurde durch den Dichter Archangelo Spagna der Krieg erklärt; dieser trat 1656 in Rom auf und suchte durch Beseitigung des Erzählers die Scheidewand gegen das Musikdrama ganz niederzulegen. Die Ausrottung des Testo gelang ihm zwar nicht, doch vollzog sich eine immer stärkere Annäherung des Oratoriums an die Oper, wobei im Gleichschritt mit der Opernentwicklung die Chorbeteiligung eingeschränkt wurde, ohne jedoch so völlig hintangesetzt zu werden wie auf der Bühne; Stoffkreise waren Bibel, Heiligengeschichte und Allegorie. Die Oratorienkomposition nahm in der zweiten Jahrhunderthälfte ähnlich überhand wie das Opernschreiben, neben Rom und Bologna tun sich Modena und Florenz stark hervor, die reiche Literatur ist aber noch wenig gesichtet. In Modena entstand um 1660 Benedetto Ferraris dramatischer Samson, der dem Testo sein Recht läßt, in Bologna setzen um dieselbe Zeit, von 1661 an, regelmäßige Aufführungen ein, auch hier wird bei Maurizio Cazzati, C. D. Cossoni u. a. auf den Testo nicht verzichtet.

Für die Übergangszeit nach 1670 sind wir in Oper und Oratorium gleich mangelhaft unterrichtet, die Quellen liegen schwer erreichbar. Die in der Kantatenliteratur schon viel früher

bezeugte Bevorzugung der Da-capo-Form nistet sich in der dramatischen Musik ein, wie Giovanni Legrenzis († 1690) Eteocle e Polinice, Venedig 1675 bezeugt.

In dieser Partitur folgen bereits 47 Sologesangsstücke dem Da capo, 26 darunter beginnen mit „Devise". Die Ausdehnung der einzelnen Stücke ist maßvoll, die bloße Kontinuoarie überwiegt, wobei das vollstimmig gesetzte Ritornell, das sich zumeist an das Anfangsthema anschließt, regelmäßiger als bei Cesti zum Gesang einen prunkvollen Gegensatz aufstellt. Hier und insbesondere im Duett wagt sich die kontrapunktische Satzweise mit offenkundigem Selbstgefallen vor; in mehreren Arien ist der ostinate Baß maßgebend. Die Verbindung von stehendem Baß und Da-capo-Form, wobei der Baß den Ausgang wechselt und Kadenzierungen einschaltet, zugleich die plastische Art der Thematik mag der Anfang einer Solokantate von 1679 dartun (Beisp. 144), die Arie verläuft in zwei Strophen, die gleichlautend hintereinander voll ausgedruckt sind, die

Beispiel 144

Giovanni Legrenzi, Echi di Riverenza di Cantate e Canzoni. Libro secondo, op. 14. Venetia 1679

B.c. Oktave

Ren-di al co-re, ò nu-me arcie-ro, il suo be-ne, ò mo-ri-rà, ò mo-ri-rà, ò mo-ri-rà

Seconda: Ren-di à l'al-ma, ò cie-co Di-o, la sua gio-ia, ò mo-ri-rò, ò mo-ri-rò, ò mo-ri-rò

knappen Maße der Da-capo-Form soll ein anderes ebenfalls zweistrophiges Beispiel desselben Kantatenbandes vorweisen (Beisp. 145). Das Liebäugeln mit der kontrapunktischen Technik wird insbesondere im Oratorium

Beispiel 145

Legrenzi, op. 14, 1679

Adagio assai

B.c. Oktave tiefer — *loco* — 8

Tor-men-to-sa lon-ta-nan-za, vi-vo in-fer-no, vi-vo in-fer-no del mio sen;

Seconda: Do-lo-ro-sa ri-mem-bran-za, cru-cio e-ter-no, cru-cio e-ter-no del mio cor;

se mi con-ten-di il mio te-so-ro, e non mi ren-di

se non dai cal-ma a le mie pe-ne, e ne-ghi a l'al-ma l'a

l'I-dol ch'a-do-ra, più non spe-ro, più non spe-ro un dì se-ren. —— *Da Capo bis* 𝄋

ma-to be-ne, non hà fi-ne, non hà fi-ne il mio do-lor. —— *dann Abschluß*

vi-vo in-fer-no del mio sen

cru-cio e-ter-no del mio cor.

ausgebeutet, z. B. in der Allegorie „La Morte del Cor Penitente", die noch 1705 in Wien aufgeführt wurde und am Schluß des ersten Teils ein „Madrigale à 5" ausbreitet (Beisp. 146). Der zweite Teil ist reich an Chorsätzen des Coro di Pene, wobei einzelne Teile wiederholt werden, während inzwischen der Peccatore nicht weniger als fünfmal immer wieder in wechselnden Tonarten auf den gleichen Ausruf festgebannt ist: „Pensa a morir, o Cor!"; auch die Einzelarien der Pene sind mehrfach in treuer, transponierender und frei verändernder Wiederholung aufeinander bezogen. Sehr bemerkenswert sind die großen Monologe des Sünders

Beispiel 146
Legrenzi. Aus dem Oratorium La Morte del Cor Penitente. Madrigale à 5



zu Beginn beider Teile, die im wesentlichen Arienketten schlingen und auch die Wiederkehr einzelner Glieder betreiben; der erste Monolog besteht aus einem längeren Arioso, einer Kontinuoarie mit folgendem Orchesterritornell, einer zweisätzigen Orchesterarie, deren erster Satz über ostinatem Baß steht, einem Rezitativ mit Kontinuozwischenspielen und ariosem Schluß, und zwei Kontinuoarien mit Orchesterritornell, deren erste zweistrophig ist. Der Orchestersatz verbreitet sich zumeist über dem Hauptthema, in der letzten Arie geht er aber von einer Nebenwendung des Schlußteiles aus.

Neben Legrenzi war Carlo Pallavicino (1630—1688) der Hauptvorkämpfer für die Vereinheitlichung und musikalische Verstärkung der lyrischen Opernpartien, auch er steht noch voll im Banne der Venetianer Monodie mit ihrer steten melodischen Bereitschaft, er liebt die Liederfülle, wie sie Monteverdis Ritorno angeregt, Cestis Schaffen dann eingelebt hatte, er übt die geistreiche Kunst der Venetianer in der musikalischen Bezugnahme in Kleinem und Großem, sogar über ganze Szenenreihen hinweg. Der Zug zu erhöhtem Glanz, der sich in Sequenzorgien, im Konzertieren der Trompete, in den verselbständigten Ritornellen, in der Verbreiterung der Eingangssinfonie zeigt, drängt aber im Verein mit der formalen Festlegung der Arie den inneren Reichtum unter neue Gesetze.

Einen Endpunkt dieser Entwicklung haben wir in der Dresdner Festoper „La Gerusalemme liberata" (1687) bequem zugänglich. Das Libretto G. C. Corradis schöpft wieder einmal aus Ariost und bringt den Armidastoff mit der Tancredepisode zusammen, um „die notwendige Verwirrung" zu gewinnen, wie es im Vorwort bezeichnend heißt. Anlaß zu Theatereffekten und zu großer Ausstattung wird in den zehn Verwandlungen der drei Akte reichlich gesucht, in der Schlußszene sah man den Sturm auf Jerusalem. Auf solche Schlußsensationen war man mit allem Eifer aus, schon damals galt die spätere boshafte Anweisung Marcellos für den Venetianer Textdichter, er solle am Ende eine Prachtszene von unerhörter Ausstattung unterbringen, damit das

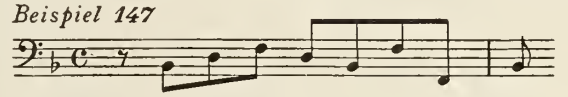


83. Schiff der Leda bei der Regatta zu Ehren Ferdinands III. von Toskana zu Venedig 1688, von Aless. Della Via nach Giov. Carboncin gestochen.

Publikum nicht nach dem ersten oder zweiten Akt davonlaufe. Die Handlung Corradis entfaltet überhaupt hauptsächlich kriegerischen Glanz mit stummen Kampfpantomimen, die zum Sekkogebiet gehören; die lyrischen Ruhepunkte heben sich scharf ab. Schon vor Zenos Reform ist das komische Episodenwerk verbannt, auch die übliche Kettenliebe gemieden, hingegen wird die Szenenschachtelung weiter gepflegt und bereits gern mit Abgangsarien (Ingressi) zugeschnitten. Als musikalische Hauptform herrscht die Da-capo-Arie (48 von 58 Stücken), diese wechselt zwischen ganz kurzen Liedsätzen in der Art des Kleinbaus bei Monteverdi und Cesti und größeren, aber fast stets knapp gemessenen Formen. In diesen größeren Gebilden wird die Wiederholung durch Zeichen verlangt, während sich früher das „Da capo" gelegentlich auf die Strophenwiederholung bezog, und nur einmal, in dem Verzweiflungsausbruch Tancreds nach dem Zweikampf ist sie, wie sonst üblich, in Noten ausgeschrieben. Einige Male erscheint die Da-capo-Arie noch als Strophenlied und wird mit einer zweiten Textstrophe abgesungen, wie wir es bei Legrenzi sahen; der Arienbeginn weicht auffallend der damals schon allgemeinen Mode der „Devise" aus, dem doppelten ruckweisen Gesangsanfang mit zwischentretenden Pausen, an deren Einführung Pallavicino ganz hervorragend beteiligt gewesen war, hingegen ist nun die Manier der Echowiederholung am Eingang zumeist eingehalten, ja selbst ins Rezitativ übernommen (II. 12). Auch die Kadenzteile werden gern zweimal gegeben. Bloße Kontinuoarien (50) und solche mit obligater Streicherbegleitung (8) wechseln planvoll ab, auch die Ritornellbehandlung ist ökonomisch verteilt. Die selbständigen instrumentalen Ritornelle in sorgfältigem fünfstimmigen Satz entsprechen der obenerwähnten neuen Sammlung zu glanzvoller Großornamentik, ihr Stil erhielt sich bis weit ins 18. Jahrhundert; der Hauptteil der Kontinuoarie wird bloß von einem Kontinuoritornell abgeschlossen. In diesen rauschenden Kontrapunktarbeiten weht der schon bei Legrenzi rege polyphone Geist, zu dem man sich vorübergehend auch in der Oper offen bekannte. Im Verlauf der Orchesterarien greifen die Streichinstrumente gleichfalls öfter imitierend ein. Das Orchesterritornell kann auch das Da capo ganz vertreten, thematisch ist es zumeist wieder an Teile des Hauptgedankens gebunden, es nimmt aber auch bezeichnende Koloraturstellen der Arie auf. Die Koloratur wird mit Maß gehandhabt, öfter in den Mittelsatz verlegt; der Mittelsatz instrumental begleiteter Arien ist regelmäßig dem Kontinuo vorbehalten. Die Da-capo-Form zeigt sich gern mit ostinatem Baß verquickt, dramatischen Zwecken dient der Ostinato bei Pallavicino vorzüglich in Nachtszenen, so z. B. hier in der Nachtarie Clorindas zu Beginn des 3. Akts. Ausnahmserscheinung ist eine zweiteilige heroische Reprisenarie Ubaldos („Guarda") mit Orchester, der einige wenige ähnliche kleine Formen mit Kontinuo zur Seite stehen. Zum Orchesterrezitativ bringt die Partitur drei Beiträge.

Noch entschiedener trennt Alessandro Stradella (ermordet 1681) Rezitativ und Arie voneinander; das Rezitativ ist schon zumeist recht flüchtig hingeworfen, wenngleich es immer noch öfter Venetianer Ausdrucksstellen erfaßt. Die Arien werden ganz ersichtlich die wichtigsten Teile der Partitur, ihre Maße erfahren beträchtliche Erweiterung, ihre obligate Begleitung gesteigerte Pflege. So treten in der Verkleidungskomödie Floridoro — der Mohr aus Liebe — neben 37 Kontinuoarien nicht weniger als 16 Orchestergesänge; unter all diesen Gesangsstücken stehen zahlreiche Strophenlieder — aber nur ganz wenige Da-capo-Formen; die Da-capo-Arie Eurindas „Sù, sù, sù pensieri" (I. 4) stellt den Hauptteil wieder über einen ostinaten Baß (Beisp. 147) und legt diesen in sich selbst als Da-capo-Form an, so daß der ganze erste Abschnitt mit dem Ostinato in der Haupttonart beim Gesamtvortrag viermal auftritt; der Ostinato erklingt im Hauptteil dreißigmal, und zwar in B, F, g, D, g und wieder in B, das Orchesterritornell ist fugiert, der Mittelteil unabhängig. Hier wird die Ostinatoform noch einheitlicher und eingängiger gerundet als in der Ciaconna-Arie Melanis über den chromatischen Quartfall in der Tancia („Se mi fugge il mio ben"), wo der Anfangsabschnitt in der Mitte und am Ende gleich wiederkehrt; dabei ertönt der Ostinato zweiundzwanzigmal in ununterbrochener Folge und ist nur zweimal zu Beginn des vierten Abschnitts in die Oberquint versetzt. Bezeichnend für Stradella ist die quellende Adagiolyrik (Beisp. 148); die Vorhaltketten („Durezze") des

Beispiel 147



Beispiel 148

Alessandro Stradella. Floridoro. Da Capo-Arie Floridoros (Kontralt) I. 6



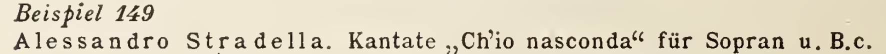


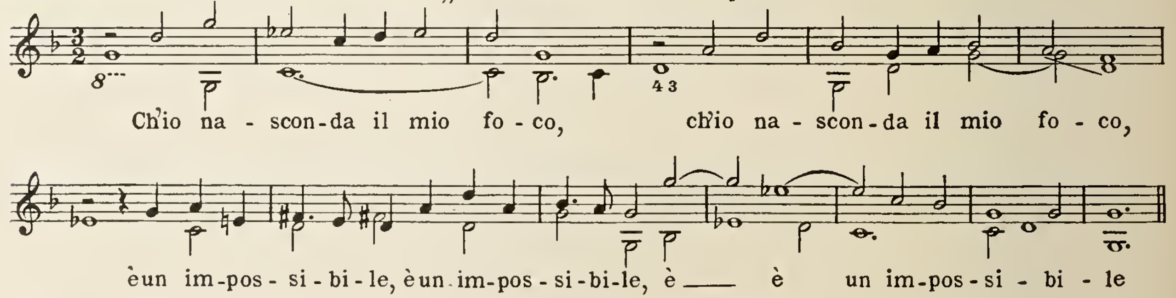
84. Aus der handschriftlichen Partitur zu A. Stradellas „Floridoro“. Nat. Bibl. Wien.



Vorspiels nehmen Corellis Stil voraus, der kadenzierende Terzsprung im Gesang ist Stradella eigentümlich, wie die Leitstelle einer an Carissimi anknüpfenden Kantate noch weiter belegen kann (Beisp. 149). Neben

Beispiel 149


Alessandro Stradella. Kantate „Ch'io nasconda“ für Sopran u. B.c.



getragenen Kantilenen voll weichem Wohllaut und mit breit gespanntem melodischem Bogen, den auch die Kontrapunktarbeit der Nebenstimmen fortdehnt, liebt Stradella den leichten Ton vorzüglich, dieser herrscht oft schon bedenklich vor. In seiner Buffooper „Trespolo Tutore“, die Melanis Versuche in dieser Richtung weiterführt (Tancia, Il Carceriere di se medesimo), findet diese Seite seiner Begabung Gelegenheit zu voller Entfaltung. Der Pantalone der Titelfigur ist als Baßbuffo ganz vortrefflich charakterisiert, Ninos Wahnsinnsszene mobilisiert zu komischen Zwecken das Recitativo accompagnato, feine musikalische Einzel-

züge, wie eine Liedvariation über den Szenenwechsel hinweg zwischen Nino und Artemisia (II. 9—10) — Schwärmerei und Verspottung derselben — sprechen für den denkenden Künstler. Die Arienform pflanzt Cestis Lieblingsordnung der Wiederholung eines zweiten Teils (ABB), die wir bis Caccini zurückverfolgen konnten, weiter, die Wiederholung verläßt wieder meist die Tonart. Die Sinfonia vor den Opern überschreitet den üblichen knappen Rahmen, sie rückt fugierte Allegrosätze in den Brennpunkt der konzertmäßig gehobenen Gruppierungen, einmal wird in dem durch Lully später festgelegten Typus eine langsame Einleitung vorangeschickt (Floridoro), wobei auch ein dritter Satz abschließen kann (Trespolo), andrerseits wird — auch wieder in Verfolg der Praxis Landis — ein langsamer Satz von zwei Allegri in die Mitte genommen (Barcheggio und Serenata). Ähnliche Ansätze zum Ausbau der Sinfonienformen sind auch bei Pallavicino zu verfolgen. In Stradellas Oratorien wird gleichfalls der formalen Abrundung ein besonderes Augenmerk gewidmet, so in der Susanna und in dem mit dem romantischen Lebensende des Meisters verquickten S. Giovanni Battista.

Die Durcharbeitung des instrumentalen Stils war seit etwa 1670 landschaftliche Großaufgabe Oberitaliens, zumal Modenas, woher Stradella stammt, und Bolognas, während Rom und Venedig die Überlieferung im Anschluß an das vokale Kirchenkonzert zu wahren wußten. Die kontrapunktische Arbeit hat hier immer ihr volles Gewicht behalten, sie wird mit der Zeit fortschreitend verfeinert und den besonderen Zwecken angepaßt. Die stark besetzte Kanzone, die Stefano Bernardi, Vinc. Albrici, A. Bertali u. a. vertreten, gerät gegenüber dem Trio- und Quartettsatz rasch in die Hinterhand, die Triosonate erfährt durch den Bologneser Montalbano, durch Tarquinio Merula in Cremona, durch den Organisten bei S. Marco Mass. Neri, durch M. Cazzati in Modena, durch den Neapolitaner A. Falconiero u. a. stete Förderung, sie wird im Gottesdienst heimisch, Neris Kanzonen von 1644, Gr. Allegris Symphonia, die Kircher 1650 mitteilt, B. Marinis Kirchen- und Kammersonaten von 1655 sind für vier reale Stimmen berechnet, wobei die Weglassung der Mittelstimmen freibleibt, G. G. Viviani verlangt 1673 durchweg die obligate Viola, um die Solosonate für Violine machen sich insbesondere G. B. Fontana († 1630), M. Uccellini (1649), G. A. Leoni (1652), A. Pandolfi Mealli (Innsbruck 1660) verdient. Den Ausgangspunkt zu höherem, zielbewußterem Flug nimmt die Instrumentalmusik in Venedig mit Legrenzi seit 1655, später mit G. B. Vitali in Modena. Kirchen- und Kammersonaten sind streng geschieden, die Kirchensonate findet sich von der reichen, kurzteiligen Gliederung der Kanzone langsam zu wenigen, aber ausgedehnteren Sätzen weiter. Die Eigentümlichkeiten der Kanzone, die ähnlichen Erscheinungen der Kantatenentwicklung vorangehen, wie die Variationsverknüpfung und die Satzwiederholung, insbesondere die Gleichung von Anfang und Ende, werden dabei gewahrt und erst später abgestreift. Legrenzi reiht in den Triosonaten für die Kirche, Op. 2 (1655) und Op. 4, sechs, fünf und vier Sätze aneinander; die Anordnung von fünf Sätzen in der Folge schnell (fugiert) — langsam (homophon) — schnell (fugiert oder homophon) — langsam (homophon) — schnell (fugiert) findet in der Literatur mehrfach Nachfolge, bei Vitali, Bassani, Corelli, J. J. Fux, J. S. Bach u. a. Viersätzige Zyklen werden von Legrenzi wiederholt und in verschiedenen Zusammensetzungen angegangen, auch die durch Corelli in den Mittelpunkt der Entwicklung geschobene Reihung, für die zuvor insbesondere der Florentiner Nikolaus a Kempis (Sinfonie 1644) in Antwerpen wichtige Pionierarbeit geleistet hatte. Im Schlußsatz beschwört Legrenzi nach alter Kanzonenart häufig den ersten oder zweiten Satz, auch in kürzeren Gebilden; die thematische Verknüpfung der einzelnen Sätze wird gleichfalls weiter gepflegt. In der doppelten kontrapunktischen Auswertung fugierter Allegrosätze hatte M. Cazzati schon früher (Op. 2, 1642) eigene Wege eingeschlagen, die von seinem Schüler G. B. Vitali (Op. 2, 1667) weiter verfolgt wurden. Vitali steuert die Kirchensonate bewußt zur Gruppierung von wenigen, ausgefeilten Sätzen hinüber, G. B. Mazzaferrata in Ferrara, der sich im Op. 5 (1674) nur mehr viersätzig faßt, wirkte im gleichen Sinn.

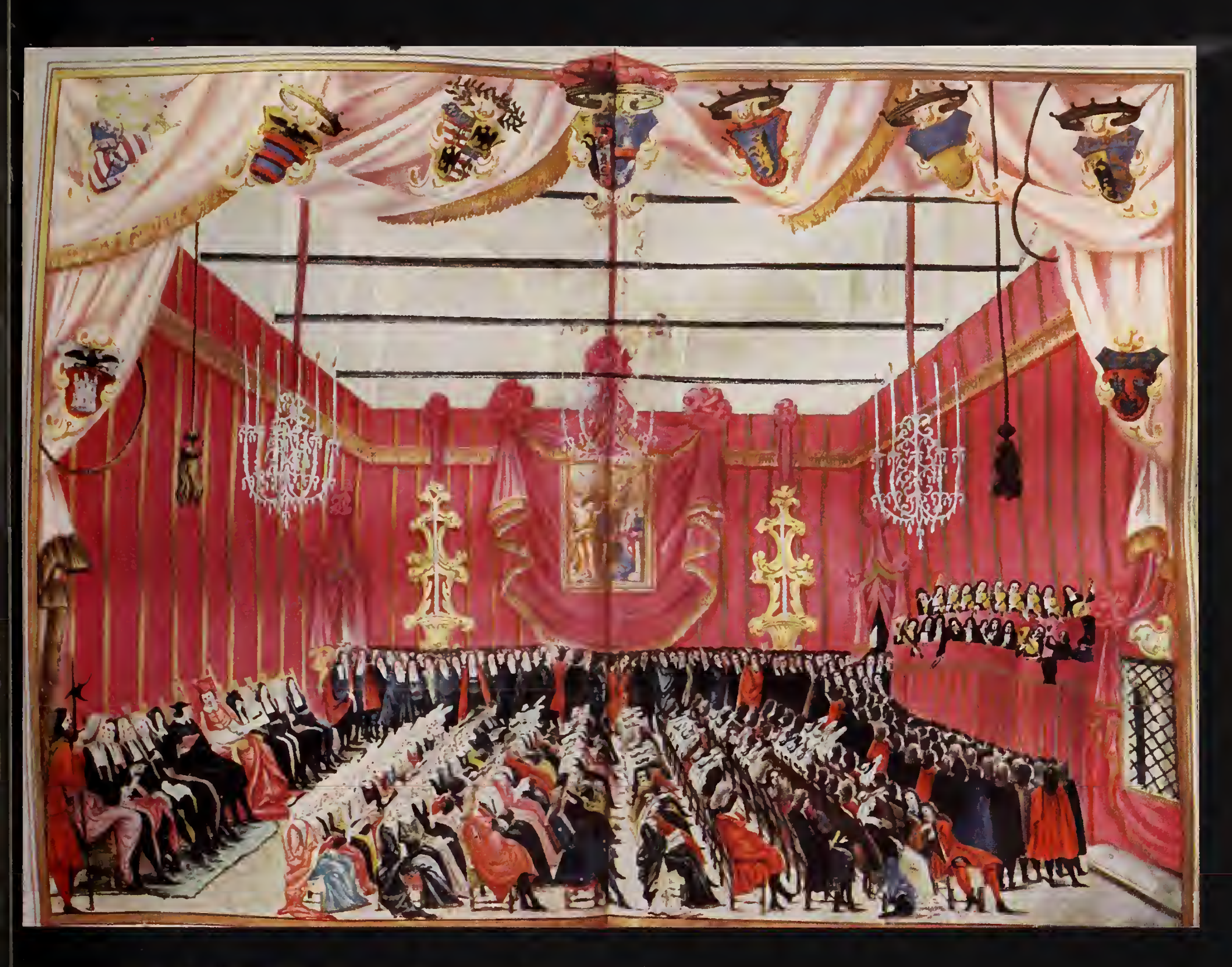
Vitali begegnet sich in bizarren kontrapunktischen Kunstfertigkeiten und in kanonischen Studien mit G. M. Bononcini, dem Verfasser eines verbreiteten Kontrapunktlehrbuchs (Il musico prattico, Bologna 1673), der als Schüler Giovanni Paolo Colonnas (1637—1695) den Einfluß dieses hochbedeutenden Bologneser Kirchenkomponisten auf seine Umgebung und auf die instrumentale Kirchenmusik andeutet.

Legrenzi, Vitali und Bononcini betätigten sich sehr erfolgreich auch in der Kammersonate, die in Gruppen gleichartiger Einzeltänze vorgelegt wurden, um jeweils nach Wahl zu einem größeren Ganzen zusammengefaßt zu werden. Der Deutsche Johann Rosenmüller belebte mit seinen Sonate da Camera, Venedig 1667, wieder die einheitliche, zyklisch gefaßte Tanzanordnung mit dem Hinweis auf die deutsche Suite, wobei er als Einleitung vier- und fünfsätzige Kanzonen unter dem Titel „Sinfonia" vorausschickte (s. o. S. 89) und dabei in Kanzonenart den zweiten, fugierten Hauptsatz als letzten wieder ausnutzte. Seither werden zyklische Reihungen in der italienischen Kammersonate zur Gewohnheit, Kirchen- und Kammersonate beeinflussen einander nun gegenseitig.

LITERATUR.

Hermann Abert, Einleitung zu DDT. Bd. 55, Pallavicino. — Alessandro Ademollo, I teatri di Roma nel sec. XVII., Rom 1888. — Domenico Alaleona, Studi su la storia dell' oratorio mus. in Italia, Turin 1908. — Leone Allacci, Drammaturgia, Venedig 1666, fortgeführt bis 1755, von Giov. Cendoni, Apostolo Zeno und Gio. degli Agostini (nicht von G. B. Pasquali, der nur Verleger war, wie Riemanns Musiklexikon sagt). — Michel Brenet, Les Oratorios de Carissimi RiM. IV, 1895. — Angelo Catelani, Della opera di Al. Stradella, Modena 1866. — Livio Niso Galvani (Giov. Salvioli), I teatri Veneziani nel sec. XVII, Mailand 1878. — Gaetano Gaspari, De' musicisti Bolognesi nel sec. XVII., Modena 1880. — Catalogo della bibl. del Liceo mus. di Bologna, Bd. IV, ergänzt u. hg. v. R. Cadolini, Bologna 1905. — Hugo Goldschmidt, Cavalli als dramatischer Komponist. MfM. 1893. — Cl. Monteverdis Oper Il ritorno d'Ulisse. SIMG. IV u. IX. — Zur Geschichte der Arien- und Symphonienform. MfM., 1901. — Ludwig Grashey, L. G. A. Cicogninis Leben u. Werke. Leipzig 1909 (Münchner Beih. z. röm. u. engl. Philologie. Bd. 43). — Antonio Groppo, Catalogo di tutti i drammi per musica ne'teatri di Venezia 1637—1745, Venedig. — Robert Haas, Zur Neuausgabe von Monteverdis Il Ritorno. StMw. H, 9. — Die Estensischen Musikalien, Regensburg 1927. — Heinz Heß, Die Opern Al. Stradellas, Leipzig 1906 (Beih. IMG. II. Folge 3). — Alfred Heuß, Die venetianischen Opernsymphonien. SIMG. IV. — Hermann Kretzschmar, Die venetianische Oper u. d. Werke Cavallis u. Cestis. VfMw. Bd. 3. — Monteverdis Incoronazione di Poppea. VfMw. Bd. 10. — Guido Pasquetti, L' oratorio musicale in Italia, Florenz 1906. — Henry Prunières, Notes bibliographiques sur les cantates de L. Rossi au Conserv. de Naples. ZIMG. XIV. — Corrado Ricci, I teatri di Bologna, Bologna 1888. — Henry Quittard, Einleitung zur Carissimi-Auswahl der Schola Cantorum, Paris. — Adolf Sandberger, Zur venetianischen Oper JP. 31, 1924. — Die Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur ital. Oper und Musik. Bull. Union music. Jg. 5. — Arnold Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1903, 1927. — Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911 (Kl. Hb. d. MG. Bd. 1, 3). — Neue Beiträge z. Gesch. d. Oratoriums SIMG. VIII. — Eugen Schmitz, Geschichte der Kantate, Leipzig 1914. — Oskar G. Sonneck, Italien. Opernlibretti des 17. Jh. SIMG. XIII. — Egon Wellesz, Cavalli u. d. Stil der venet. Oper 1640—1660. StMw., H. 1. — Taddeo Wiel, I Codici musicali Contariani del sec. XVII. nella R. Bibl. di S. Marco, Venedig 1888.

Neuausgaben: G. Carissimi, Vier Oratorien in Chrysanders Dm. d. Tk., Bd. 2 (Jephta, Judicium Salomonis, Baltasar, Jonas). — Einzelstellen a. s. Oratorien in der Schola Cantorum, Concerts Spirituels, Paris hg. v. H. Quittard. — Cl. Monteverdi, Il Ritorno d' Ulisse in patria. DTÖ. XXIX/1, 1922 (Haas). — Gek. Bühnenbearb. v. V. d' Indy, Paris bei Heugel 1927. — Incoronazione di Poppea unvollst. veröff. im 2. Bd. v. H. Goldschmidts Studien z. Gesch. d. it. Oper i. 17. Jh., Leipzig 1904. — C. Pallavicino, La Gerusalemme liberata. DDT. Bd. 55, (Abert) 1916. — J. Rosenmüller, Sonate da Camera. DDT. Bd. 18, (Nef) 1906. — A. Stradella, Serenata, Händel, Ges.-Ausg. Suppl. — A. Gevaert, Les Gloires d'Italie, 2 Bände. — L. Landshoff, Alte Meister des Bel Canto, 2 Bände. — Al. Parisotti, Arie antiche, 3 Bände. — H. Riemann, Kantatenfrühling, Old Chamber music. — L. Torchi, Eleganti canzoni et arie. L' arte musicale in Italia, s. o. S. 95 — J. W. Wasielewski, Instrumentalsätze, s. o. S. 85.



[illegible] im Rathaus zu Bologna, 1705.
[illegible] einer farbigen Miniatur des Kgl. Staatsarchivs in Bologna.

Die deutsche Barocklyrik blieb die längste Zeit völlig am einfachen Strophenlied haften, vom Kantatenstil Italiens fast unberührt, die Dichtung entfaltete sich in diesen enggesteckten Grenzen mit schier unersättlicher Mannigfaltigkeit, die Musik war aber zu weitgehender Entsagung verurteilt, aus der sie sich nur selten erhob. Geistliche und weltliche Lieddichtung bildeten ein einziges, nicht scharf getrenntes Bereich, die Aufgaben des Musikers waren darin gleichmäßig auf einen geringen Pflichtenkreis eingeschränkt, der für die meist spielerische Gedankenarbeit des Dichters den festen liedmäßigen Rahmen abzustecken hatte.

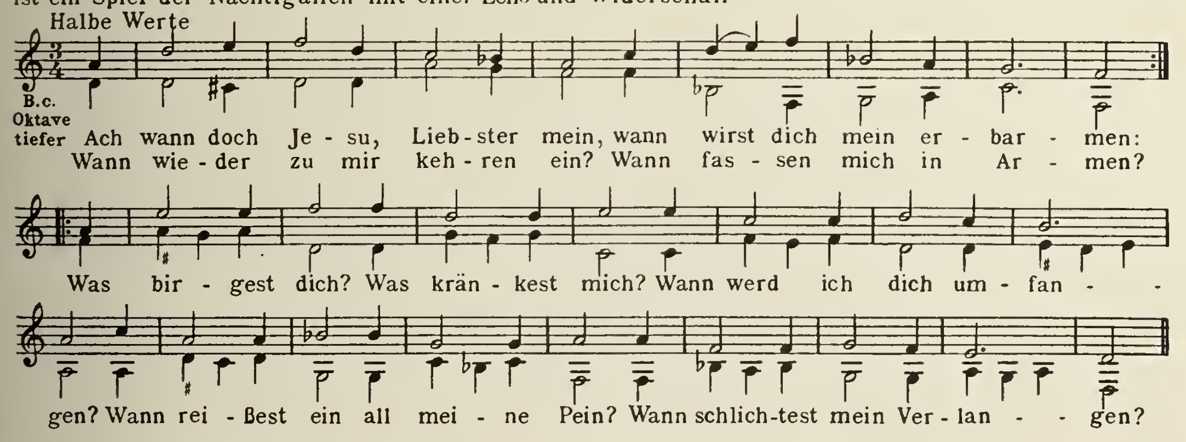
Wie wenig Wert auf die Musik gelegt wurde, zeigt das Verhalten der Kölner Jesuiten, wie sie die Macht des protestantischen Kirchenlieds für ihre Zwecke dienstbar machten; die humanistische Anschauung war ihnen maßgebend, nur die Worte seien gottlos und sträflich, nicht aber die Melodien. Diese Denkweise bekundet sich in vielfachen Entlehnungen von Liedweisen der Gegenpartei, die nun der häufigen Verwendung katholischen Musikguts im protestantischen Kirchenlied gegenübertreten; auch an die Zeiten des Kirchenjahrs werden nur die Texte, nicht aber die Melodien gebunden. Die verhältnismäßig reiche Kölner Gesangbuchliteratur gipfelt in Friedrich von Spees († 1635) „Trutznachtigall", deren Lieder ins zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückreichen. Ob die zugehörigen volkstümlich-einfachen Liedweisen (Beisp. 150) von Spee selbst herrühren, vom Herausgeber W. Nakatemus (1649) oder von Jakob Gippenbusch, dem Verfasser des Gesangbuchs „Psalterium harmonicum" (1642), ist noch nicht geklärt. Unser Beispiel zeigt die einfache liedmäßige Bauart,



85. Titelblatt zu Friedrich Spees „Trutznachtigall", Köln, W. Friessen, 1649.

Beispiel 150

Friedrich Spee, Trutznachtigall, Köln 1649. Die Gespons Jesu seufzet nach ihrem Bräutigam, und ist ein Spiel der Nachtigallen mit einer Echo und Widerschall



die sich mit der schlichten Ausnutzung eines einzigen knappen Gedankens begnügt; immerhin ist hier der zweite Teil durch Gliedverarbeitung gewürzt (Gesamtform ABB).

Die protestantische Barockdichtung berauschte sich innerlich geradezu an klanglichen Wirkungen und an einer musikalischen Grundhaltung, ohne daß dadurch ihrem Haupttrieb, der bewußten Schaustellung humanistischer Bildungsmassen, Abbruch geschehen durfte, während die stehende Schäfermaskierung eine für notwendig erachtete Entfernung des Kunstwerks von seinem Urheber sicherzustellen hatte. Martin Opitz geht mit der Anlehnung an musikalische Anregungen so weit, daß er das volle Da-capo als Formrundung in die Liedpoesie zu einer Zeit einführte, wo die Monodie, selbst in Italien, nur ganz zaghaft an die Zukunftsform der Barockzeit rührte; die vier Strophen des Liedes „Ihr schwarzen Augen, ihr" bringen 1625 bereits an vierter Stelle die unveränderte Wiederkehr der ersten Strophe, und dieses Muster hat in der Lieddichtung Schule gemacht (David Schirmer, Joh. Scheffler u. a.).

Die Liedmusik begnügt sich im allgemeinen mit ganz kurzen, volkstümlichen Fassungen, unter Anlehnung an Choral, Chorlied und Tanz, selbst wenn es sich zu höheren Kunstzielen aufschwingen will, ist es durch die Fesseln der Strophendichtung niedergehalten; das wird in Heinrich Alberts (1604—1651) Liederwerk kenntlich, das in acht Teilen von 1638—1650 niedergelegt ist, wobei die letzten Teile allerdings den mehrstimmigen Satz stark bevorzugen. Als Ideal ist wohl theoretisch das Durchkomponieren anerkannt, wo „billig ein jeglicher Vers seine eigene Melodie hat", die Zahl der ausgreifenderen musikalischen Formen ist aber eine spottgeringe und die Wendung zu größerer Formung, also zur Kantate, offensichtlich gemieden; nur gelegentlich werden mehrere Strophen an drei oder zwei Melodien verteilt (so das galante Zwiegespräch zwischen Coridon und Galathea II, 12 und das Grablied für Rittmeister Rippe VIII, 8), oder es sind einmal für fünf Strophen vier Lieder aneinandergereiht, deren erstes in der Mitte (auf Strophe 4) wiederholt wird (Bekehrung zum Herrn Christo V, 8, unter Heranziehung von Violinritornellen). Die Ausspannung weitschweifiger Gesangskunstfertigkeit wie sie Kittel liebt, ist verschmäht, nur ab und zu weisen Koloraturen auf die von Italien weit abhängigeren Vorgänger, aber es fließt in der Arienmelodie meist ein tüchtiger Schuß Florentiner Deklamatorik mit, der wohl der Einwirkung Meister Schützens auf den Vetter in Königsberg zuzuschreiben ist. Besonders fühlbar wird diese monodische Färbung in der von Monteverdi angewehten Liebesklage „O der rauhen Grausamkeit" (II, 15) oder in der der Strophenform ganz entrückten „letzten Rede einer vormals stolzen Jungfrau" (IV, 4 „Ich armer Madensack"); diese „letzte Rede" gehört zu den als „Widerrufen" bekannten Zweckmusiken für Begräbnisse, wobei eine Gesangstimme für den Dahingeschiedenen das Wort ergriff.

Albert war in seinem Schaffen vielfach durch den reichen Bedarf seiner Umgebung an Gelegenheitsmusik gebunden, nicht bloß als Mitglied der Begräbnisgesellschaft „Kürbishütte", sondern auch bei Brautgesängen, halbdramatischen Huldigungsakten u. a. Die Festkantaten sind aber gleichfalls als „Arien" angesprochen, vielfach mit Chören untermischt, haben breite Anlage und neigen in ihrer Vielgliedrigkeit zum geistlichen Konzert und zum Konzertmadrigal hinüber. Scheins Spruchmonodie mit Orchesterbegleitung lebt andrerseits weiter („Petrus redet alle armen Sünder an"), die früher erwähnte deutsche Praxis der Capella fidicinia steht, zumal für Freiluftmusik in voller Achtung, wie die zahlreichen Fassungen von Arien mit ausgesetzter Orchesterbegleitung bekunden, die in diesem Sinn und nicht als Aufleben des Chorlieds zu verstehen sind. Alberts Tonsprache hat keineswegs die Beweglichkeit und den Formenreichtum des mit seinen Anfängen gleichzeitigen Liedstils Monteverdis, aber sie wird geadelt durch viele feine Züge von tiefer innerer Beseelung (Beisp. 151), wie sie sich andrerseits wieder durch ursprüngliche Munterkeit und Frische auszeichnet. Bei seinen Tanzweisen scheut der Königsberger nicht vor dem herzhaften Zugriff in fremdes Volksgut, aus Frankreich werden Singelieder von A. Boesset, E. Moulinié u. a. vermittelt, die Erinnerung an Kriegsgefangenschaft in Polen reicht polnische Rhythmen an die Hand (Beisp. 152). Die Airs de Cour waren aber schon vor Albert in Deutschland willkommene Folien der Nachdichtung (Parodie) geworden.



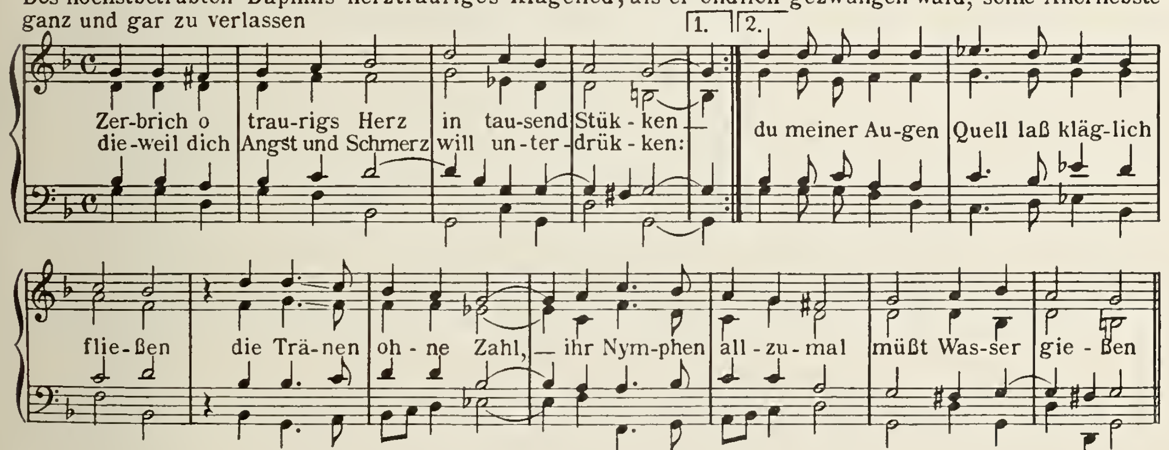
Besonders der Hamburger Dichter-Musiker Johann Rist hatte ihren simpleren Reiz der höheren italienischen Kunst vorgezogen. Rist ist der Hauptvertreter der knappen Musikfassung, zu der er die mit ihm arbeitenden Tonkünstler anhielt, so daß schon äußerlich die Musik zur Staffage der Gedichtbücher wird.

Von seinen zahlreichen lyrischen Sammlungen (1641—1668) war die bekannteste weltliche der Schäferzyklus „Galathea" (1642) mit Melodien von Rist, Heinrich Pape, Joh. Schop u. a. (Beisp. 153), die be-

Beispiel 153

Johann Rist. Des Daphnis aus Cymbrien Hirtenlieder und Gedichte an die allervortrefflichste, tugendreichste und= höchstbegabte Schäferin Galathea. Zu Vierstimmen aufgesetzt von Kaspar Dietbold. 1656

Des höchstbetrübten Daphnis herztrauriges Klagelied, als er endlich gezwungen ward, seine Allerliebste ganz und gar zu verlassen



liebteste geistliche die „Sabbahtische Seelenlust" (1651), bei der Thomas Selle mit eng beschränkter Marschroute wieder auftritt (Beisp. 154). Das Unterhaltungslied sehen wir in den 1642 bei Hamburg erschienenen





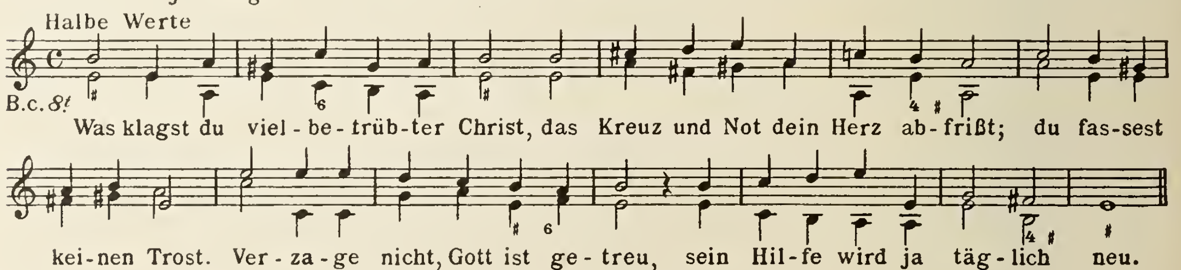
86. Bildnis des Joh. Rist. Zeichnung und Stich von F. Steurhelt.

87. Titelblatt zu Rist „Sabbahtische Seelenlust".

(Beides aus der Ausgabe der Sabb. Seelenlust, Lüneburg, Stern 1651.)

Beispiel 154

Thomas Selle. Aus Johann Rists Sabbahtischer Seelenlust, Lüneburg 1651. Über das Evangelium am H. Neuen Jahrstage



Oden und Liedern Gabriel Voigtländers fast ganz auf die Parodie bekannter Tanzmusik eingestellt, dabei bänkelsängerisch zugespitzt, die musikalische Schlichtheit wahrt das Hamburger Lied aber auch bei der virtuosen Steigerung der Dichtung durch Philipp von Zesen, die dieser hauptsächlich wieder durch musikalische, klangliche Mittel erreicht. Das „dichterische Rosen- und Lilienthal" (1670) nutzt reichlich niederländische Lieder, aber von Zesen, wie auch von J. Schwieger und K. Stieler werden einheimische Musiker in Menge aufgeboten, um gleichmäßig bescheidene Liedsätze in ihre lyrischen Sammlungen einzuwirken.

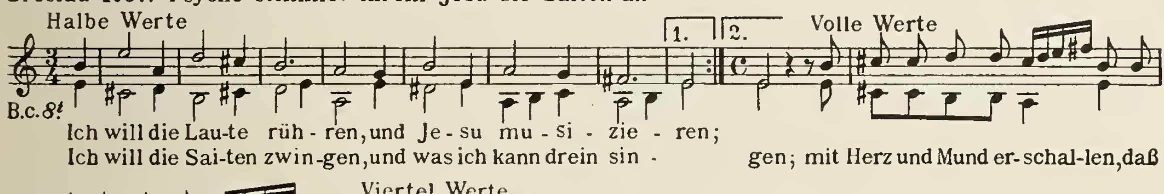
Meien-lied
Der Römischen Keiserlichen/
wie auch
zu Hungern und Böhmen Königlichen Majestät/
Der Allerdurchleuchtigsten
Eleonoren/
seiner Allergnädigsten Keiserin und Frauen
am ersten Mäi-tage des 1653 jahres/ aus allerunterthänigster
schuldigkeit gewidmet
durch
F. von Zesen.

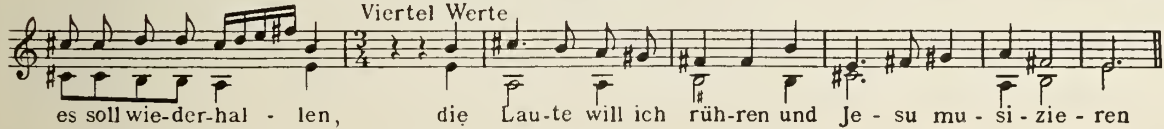


88. Philipp v. Zesen. Maienlied, der Kaiserin gewidmet. Einblattdruck 1653. (Oberer Teil.)
Auch enthalten im Dichterischen Rosen- und Lilienthal. Hamburg, G. Rebenlein 1670. Da mit Musik von Peter Meier (in C-Dur, eine andere Komposition wie obige des Einblattdrucks).

Ähnliche volkstümlich einfache Haltung haben auch die Tonsätze, die die religiöse Gefühlslyrik des Angelus Silesius (Johann Scheffler) begleiten, schon der Taktwechsel und das freie Zurückgreifen auf den Anfang sind als Besonderheiten zu verzeichnen (Beisp. 155), banaler und inniger Ausdruck halten einander

Beispiel 155
Georg Joseph. Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder, gedichtet von Johann Scheffler, Breslau 1657. Psyche stimmet ihrem Jesu die Saiten an





die Wagschale. Im Katholischen bewegen sich die Spee vorausgehenden und an ihn anknüpfenden Gesänge der Münchner Schule auf gleichen Bahnen, ihr Mittelpunkt wurde erst kürzlich in Johann Kuen neu entdeckt, dessen Sammlungen den Zeitraum von 1635 bis 1655 umspannen, Kuen steht Jakob Balde nahe, dessen

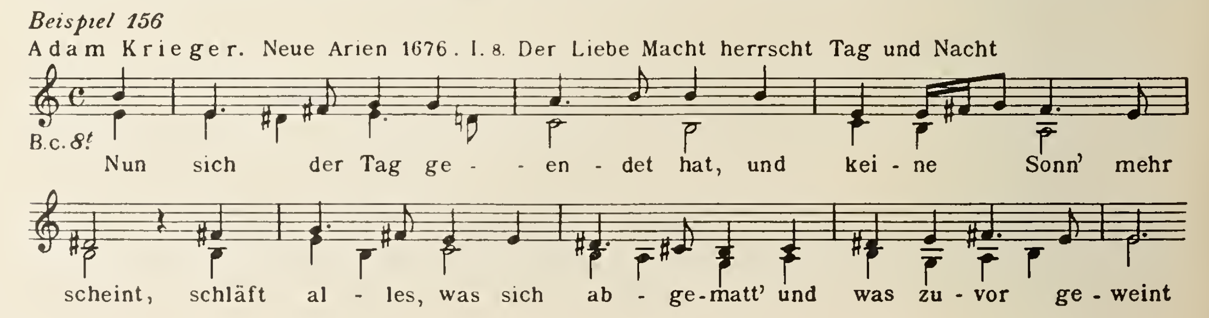


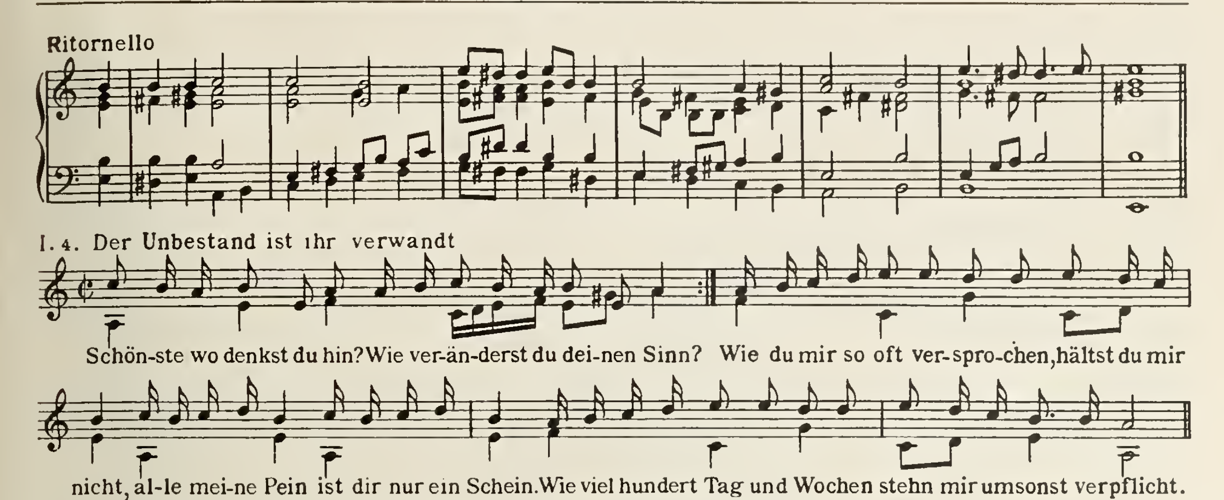
89. Frontispiz von J. B. Paravicinus zu der von Gg. Joseph mit „schönen Melodeyen gezierten“ Ausgabe der „Heiligen Seelenlust“ von Angelus Silesius. Breßlau, G. Gründer, 1657.

vom Dichter selbst viermal vertonter „Agathyrsus“ dem Studentenlied verpflichtet ist. Für Österreich hat David Gregor Corner besondere Bedeutung, später tritt der Kapuzinerpater Laurentius von Schnüffis mit großer Fruchtbarkeit hervor, dessen „Mirantische“ Dichtungen (Flötlein 1682, Waldschalmei 1688, Maultrommel 1690, Maienpfeie 1692) von Romanus Vötter aus Memmingen mit einfachen Liedweisen versehen wurden.

Das norddeutsche weltliche Lied sucht sich bei Erasmus Kindermann (1642, 1650), Andreas Hammerschmidt (drei Teile weltlicher Oden, 1642—1649), Gottlieb Staden (von 1643 an), Martin Rubert (musikalische Arien 1647), Georg Neumark (1652, 1657) mehr oder weniger zu kunstreicherer Musik durchzuringen. Neumark, wie Rist oder Kaldenbach Dichterkomponist und Sammler, gibt Orchesterritornelle bei, wie solche auch von G. Weber (geistliche Lieder 1640, 1645) u. a. verwendet wurden, er verflicht diese „Vorklänge“ mit Fugenarbeit, die wieder den Tadel J. Theiles (1667) erregen. Rubert schreibt zwei- und dreistimmig mit Triobegleitung, er übt teilweise das strophische Durchkomponieren, wie es Albert kennt, Staden vertritt stärkeren italienischen Einfluß, auf „wälsche Manieren“ beruft sich auch Joh. Jakob Löwe und Joh. Weiland (1657), denen Schütz das Konzept richtet, zu ausschweifender Koloraturfreude Kittelscher Art versteigen sich Fr. Böddeken (1651) und Delphin Strunk (1671). Der Deutschböhme Hammerschmidt, dem das geistliche Konzert bedeutsame Arbeit zu danken hat, streut auch in der geistlichen Solokantate wichtige Anregungen aus (musikalische Andachten seit 1638, insbesondere 1642), er bringt das Lied zu kunstmäßigerer Sammlung. Mit Christian Dedekinds „Älbianischer Musenlust“ (1657), der von Schütz selber kunstvoller und anmutiger Satz nachgerühmt wird, blüht die sächsische Liederschule hoch auf, darin ist zumal der zweite Teil vom italienischen Kantatenstil voll berührt.

Durch den Sachsen Adam Krieger (1637—1666), den Schüler Scheidts, wird die deutsche Strophenlyrik aus feinstem Künstlertum heraus musikalisch vertieft, in ihren engen Rahmen ist mit wenigen sicheren Zügen der volle Reichtum starker innerer Bewegung gebannt. In satten Stimmungen schwingt, wie im Abendlied unseres Beispiels, die volle Hingabe an die Natur, intime Gemütslagen werden in aparte Rhythmik gekleidet (Beisp. 156), frischer Humor sprudelt in vielen übermütigen Einfällen der zahlreichen Scherzlieder, aber selbst eine geradezu dämonische





Überlegenheit reckt sich dazwischen auf, wie im d-Moll-Trinklied „Die lob' ich, die in dieser Zeit sich brauchen ihrer Fröhlichkeit!" (V. 9). Stets zeichnet ein ausführliches Orchesternachspiel den Grundriß des einzelnen Liedes ein zweitesmal nach, zumeist mit neuem Gedankenstoff; diese Ritornellpanzerung beschwert manchmal anspruchslose Stücke sogar über Gebühr. Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß die zu Lebzeiten Kriegers veröffentlichten Arien heute zumeist verschollen sind und daß die fünfstimmigen Ritornellbeigaben der nach seinem Tode herausgegebenen Lieder zum großen Teil von J. W. Furchheim herrühren. Gegen das Übermaß der Instrumentalsätze im Lied wendet sich schon Dedekind mit den bekannten Knittelversen: „Klipdiklap, dipritsch, diprälle, So klingt dein Geritornelle"!

Krieger unternimmt es wiederholt, das knappe Formensystem zu sprengen. Zunächst macht er sich daran, nach Alberts Muster mehrere Strophen der Dichtung an zwei oder mehr Liedweisen zu verteilen, so reiht die Klage um den Tod des Adonis (I, 5) zwei, je dreistrophige Gesänge hintereinander, jeder von ihnen ist auch mit einem eigenen Ritornell bedacht, das obenerwähnte Zeitenlied (V. 9) vereinigt zwei Liedsätze in einer Strophe, der zweite ist



90. Titelblatt zu Dedekinds „Älbianischer Musenlust", Dresden, W. Seyfert, von P. P. Troschel.

Die Darstellung der Musen mit Musikinstrumenten geht auf das Mittelalter zurück, da man sie sich als Führer der Sphärenmusik dachte. Apollo und den einzelnen Musen entsprechen mit denselben Instrumenten: Opitz, Flemming, Finkeltaus, Rist, Tscherning, Dach, Schirmer, Siber, Held und Dedekind. Außerdem sind Bernhard und als Schäfer Göring und Glaser dargestellt; hinter dem Felsen links ist der Standort von E. C. Homburg angedeutet. Durch das Elbsandsteingebirge erscheint der Fluß als Elbe noch besonders gekennzeichnet.



91. Adam Krieger, nach Joh. Casp. Höckner von Christian Reinbstedt gestochen.

dem textlichen Kehrreime gewidmet; im Liebesdialog zwischen Amyntas und Diana (IV, 6) werden in zwölf Wechselstrophen gar drei Lieder abgesungen, die 13. Strophe vereint darauf beide Singstimmen zu einem vierten längeren Gesang. Krieger geht aber noch weiter und schwingt sich zur ausgesprochenen Nachbildung der italienischen Kantate auf, so in den durchkomponierten sechs Strophen des trefflich charakterisierenden Zwiegesprächs zwischen dem verliebten Dafnis und der unfreundlichen Mopsa („er liebt zwar sie, sie aber nie"), deren Einzelgesänge zumeist Variationsstrophen sind und nach jeder Strophe durch den gleichen, mit fünfstimmiger Orchesterbegleitung versehenen Duettkehrreim abgeschlossen werden. Bei anderer Gelegenheit kommt auch das italienische Kantaten-da-capo zu seltenen Ehren, so insbesondere in der langgestreckten Psychekantate (IV, 8: „Fleuch, Psyche, fleuch"), worin der lange, rezitativische erste Teil am Schluß wiederholt wird, während inmitten ein Dreistrophenlied steht, dem als vierte Strophe ein zweites Lied über geänderter Versanlage folgt. Auch im Gesang an Cupido (IV, 9) ist das Lied der ersten Strophe nach einem zweiten Dreistrophenlied Da-capo verlangt.

An der dichterischen Grundlage der eben erwähnten Psychekantate fällt der mehrfache Wechsel der Versart auf, darin spiegelt sich der wachsende Einfluß des freien „madrigalischen" Versbaus, den zuerst Caspar Ziegler in Leipzig verfochten hatte (1653), u. z. ausdrücklich mit Hinweis auf den Stylum recitativum. Die Auflockerung der Dichtung kam aber zunächst hauptsächlich der geistlichen Poesie, also den Unterlagen der Konzertwerke von Schütz, Hammerschmidt, Kindermann u. a. zugute, die weltliche Lyrik nutzte erst mit Hofmannswaldau diese Anregungen voll aus, die Musik blieb aber den sieben Gedichtbänden des „großen Pan" (seit 1695) die gleichartige Lösung schuldig. Um 1680 war man des volkstümlich schlichten Liedstils überdrüssig geworden, die rasche Ausbreitung der Opernbewegung sog die diesbezüglichen Bestrebungen an sich, in der Kammer werden nur mehr wenig Nachzügler laut, die erhaltenen Liederhandschriften des täglichen Gebrauchs zehren zumeist von dem großen Vorrat der Vergangenheit.

Das Lied wurde verdrängt durch die steigenden Bemühungen, eine deutsche Oper zu erlangen, bei denen sich aber wieder der Einfluß des häuslichen und geselligen Gesangs stilbestimmend durchsetzte. Die deutsche Frühzeit von Oratorium und Oper läßt sich nur sehr mangelhaft überblicken, da die unmittelbaren Quellen zumeist fehlen. Wie in Frankreich und England war die Mischung von Sprechvortrag, Gesang und Tanz auf der Bühne die Regel, das volle Durchhalten der Musik nach italienischem Muster die Ausnahme. Das rasche Vordringen der gefestigten welschen Oper wirkte dann klärend ein, wenngleich im ganzen 17. Jahrhundert die Gattungsbezeichnungen ineinander verfließen. Das Sing- und Aufzugsballett nimmt breiten Raum ein, aufsehenerregende Veranstaltungen dieser Art gab es z. B. in Heidelberg 1613, in Stuttgart 1617, in Dresden wiederholt seit 1622, in Wolfenbüttel 1646 (Ballett der Natur), in



92. Das große Karussell „Die vier Elemente", geritten am 18. 7. 1617 im Neuen Lusthaus des Stuttgarter Tiergartens. Nach Esaias von Hulsens koloriertem Stich.
Bei diesem Roßballett zur Feier der Taufe Herzogs Ulrichs und der Hochzeit Ludwig Friedrichs mit Elisabeth Magdalene von Hessen-Darmstadt führte der regierende Herzog Johann Friedrich die Römer, der Bräutigam die Indianer, Herzog Julius Friedrich die Mohren und Friedrich Achilles die Türken.

Hannover 1653 (Rists triumphierende Liebe), in Bayreuth 1660 (Sigmund v. Birkens Ballett der Natur), in Halle 1663 (die vier Jahreszeiten), in Öttingen-Baldern 1671 (die freigesinnte Schäferin Filis, Musik vom Organisten und späteren Bürgermeister in Nördlingen G. W. Schöpperlin).

Die deutsche Wanderbühne pflegt in der ersten Jahrhunderthälfte gern das Singspiel der englischen Komödianten mit durchlaufenden volkstümlichen Singweisen, wie es Jakob Ayrer 1598 übernommen hatte. So enthält die Sammlung „Der Liebeskampf" von 1630 ein Singspiel zu 124 gleichen Strophen, während ein zweites 73 Strophen an fünf Melodien verteilt; auch im Schauspiel legte man sehr gern Lieder ein. Nach 1650 bekunden Wandertruppen und Kunstdrama geweckten Sinn fürs Opernhafte, wie insbesondere Johann Christian Hallmanns Theaterstücke bezeugen, dessen Katharina als „ein musikalisches Trauerspiel" betitelt ist und 1704 dann als „Oper" aufgeführt wurde; ähnlich verhielt es sich mit seiner Sophia. Sehr bald wurde die Venetianer Oper im deutschen Wandertheater ausgeschrotet und zu Haupt- und Staatsaktionen umgemodelt, so hat man Hallmanns Adelheid und Herakles als solche Übersetzungseinrichtungen erkannt, sie folgen Opern von A. Sartorio und P. A. Ziani, die Brücke bildete in diesem Falle Hannover. Insbesondere Cicognini wurde gern ausgebeutet, der selbst wieder von Spanien her, also aus einer für die Wanderbühne sehr bedeutsamen Richtung, stark angeregt war.

Ein wichtiger Ausschnitt des deutschen Theaterbetriebs war ferner das Schuldrama, das bei den regelmäßigen geistlichen und weltlichen Festspielen der Musik zumeist breiten



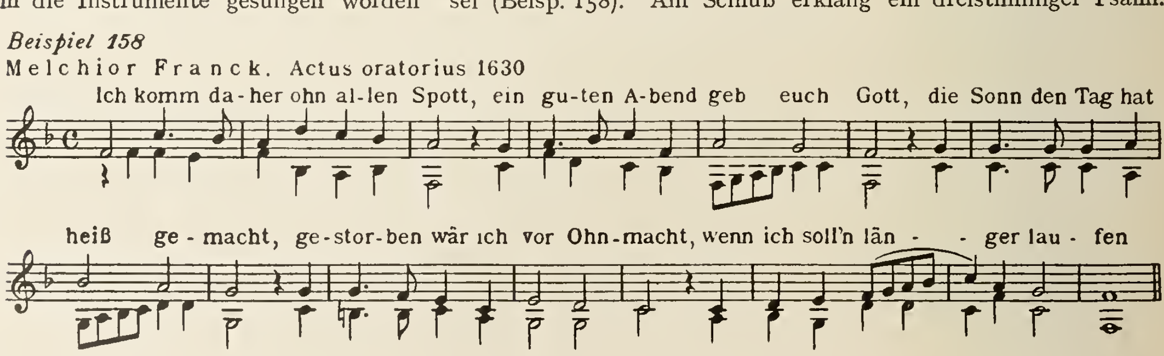
93. Von den Aufzügen zu den Stuttgarter Feierlichkeiten am 16. 7. 1617. Ausschnitt aus der Gruppe der „Jahreszeiten". Stich wahrscheinl. von Esaias von Hulsen.

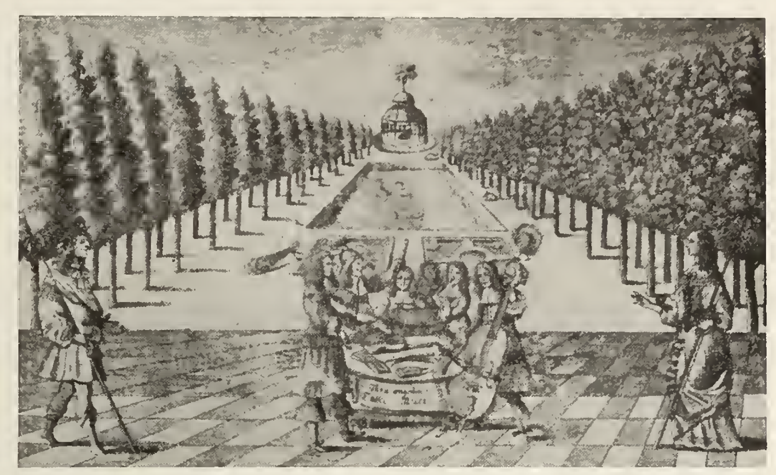
Raum ließ. Auch hier hat die Darstellungsform singspielhaften Charakter, wobei wie sich später Telemann ausdrückte, die Rezitative geredet, die Arien gesungen wurden und der Chor ständige Verwendung hatte.

Der Actus oratorius der Koburger Gymnasiasten von 1630, der die Eroberung Jerusalems behandelte, verfügte über ziemlich reichhaltige musikalische Einlagen, komponiert von Melchior Frank; diese betrafen zumeist das Vorspiel und die Aktanfänge, die komischen Zwischenspiele waren ohne Musik. Die Strophengesänge lehnen sich gern an den Liedsatz an, so insbesondere das Liedgefecht zwischen Bauernmädchen und Bauernburschen (Chor und Einzelgesang), in dem ein alter Thüringer Volksbrauch Form gewann; der Sinn war, daß „das junge Volk um den Sommer stritt und mit leidlichen Stichworten sich vexierte" (Beisp. 157).



Bei der „Fabel von dem Juden" wieder heißt es zum vierstimmigen Satz, daß „nur die Melodie des Tenors in die Instrumente gesungen worden" sei (Beisp. 158). Am Schluß erklang ein dreistimmiger Psalm.





94. Frontispiz aus der Neu angestimmten und erfreulichen Tafel-Musik von Samuel Boxhorn (Capricornus), Frankfurt, J. u. C. Bencart 1671.

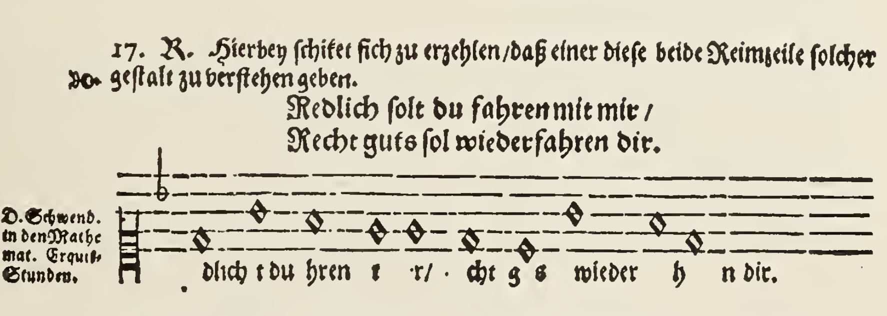
Aus Görlitz und aus der Zeit des Zittauer Rektors Chr. Weise ist dann die Musik zu einem deutschen Schulakt aus der Weihnachtszeit erhalten, die von A. Lichtenberger herrührt und 15 Nummern umfaßt, darunter zwei Entlehnungen und zwei Wiederholungen. Die Melodik ist liedmäßig und choralartig, zwei Chöre (Engel- und Schlußchor), ein Quartett und drei Terzette (darunter eins über griechischen Text) bewirken ein buntes Gesamtbild, wobei die Musik die Höhepunkte der Szenen zu verstärken hatte. Im Katholischen sind die frühen Jesuitenspiele in Köln (Musik von C. Grieffgen) und München nur in einer in Paris liegenden Partitur der „Philothea", München 1643, zu fassen; sie erscheint von Rom aus berührt; die Wiener Ludi Caesarei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind dann ersichtlich von der italienischen Hofoper abgesenkt.

Als oratorischer Akt, also als Bindung von Musik und Redekunst (Predigt) tritt uns auch das erste greifbare norddeutsche Kirchenoratorium entgegen, Andreas Fromms zweiteiliger Lazarus, Stettin 1649. Heimischer und italienischer Einfluß halten einander darin das Gleichgewicht, das technische Werkzeug Carissimis ist offenkundig verwertet.

Daneben sind in der poetischen Verarbeitung von protestantischen Choralweisen wesentliche Stilmerkmale gegeben; der zweite Teil rollt im sechstimmigen Chor und zwischengelegter Sopranarie eine große einheitlich zusammengefaßte Choralbearbeitung ab, den Abschluß bildet wie in der Passion eine chorische Danksagung. Den weltlichen Einschlag gibt der Chorus profanus beim Saufgelage des Prassers, wobei wie im französischen Air-de-Cour der Reiche voraussingt und der Chor antwortet; dieselbe volkstümliche Vortragsweise, der wir in Monteverdis Kirchenmusik begegnet sind, wendet auch das Drama musicum Kaiser Ferdinands III. im gleichen Jahre an (s. S. 174).

Eine Sonderstellung im deutschen Oratorium nehmen die Nürnberger geistlichen Freuden- und Trauerspiele ein, die vom Prediger Dilher zur Musik des Erasmus Kindermann (Mosis Plag 1642) und von Johann Klaj nach dem Gottesdienst „bei hochansehnlicher volksreicher Versammlung abgehandelt" wurden. Darunter war eine „Auferstehung Christi" und eine „Höllen- und Himmelfahrt Christi", 1644, ein vierteiliger „leidender Christus", ein „Herodes, der Kindermörder" und ein „Engel- und Drachenstreit", 1645. Der Dichter trug selbst nach Meistersingerart die dem Testo entsprechende Rahmenerzählung sowie Reden und Gesänge der beteiligten Personen vor, gesprochenes Wort, Einzel- und Chorgesang war also frei gemischt, Choräle wurden eingestreut. Die Musik Johann Stadens ist leider verschollen.

Daß man in Nürnberg um diese Zeit ernsthaft daran ging, das Vorbild der italienischen Bühnensprache mit dem deutschen Liedstil zu verschmelzen, zeigt aber Gottlieb Stadens (1607—1655) Musik



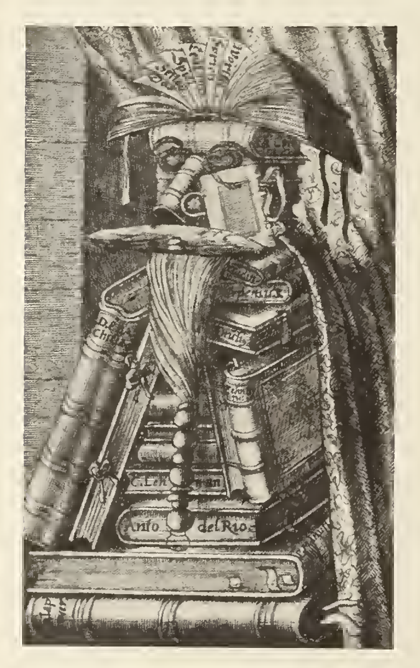
95. Solmisationsspiel aus Harsdörfers Gesprächsspielen (Gedächtniskunst).



96. Szenenstich zu G. Stadens „Seelewig", III. Handlung, 6. Szene.
(Aus Harsdörfers „Gesprächsspielen".)

zu Philipp Harsdörfers Gesprächsspielen (1644, 1645). Harsdörfer eifert dem südländischen Musiktheater in mehreren kunstreich gezierten „Freudenspielen" nach, die „gesangsweise auf italienische Art gesetzt" waren; darunter sind die ausgedehntesten „das Spiel von der Welt Eitelkeit", der „Aufzug der sieben Planeten" und das geistliche Waldgedicht „Seelewig".

Das Waldgedicht ist eine moralische Allegorie im Zeitgeschmack, an der Musik des Sohnes von Johann Staden zunächst bemerkenswert, daß sie ganz durchläuft und bis auf je einen kurzen Nymphen- und Engelschor solistisch bleibt. Die drei Akte streben in steigender Ausbreitung der welschen Rezitativkunst nach, der erste Akt enthält eine durchkomponierte Szene, der zweite zwei solche, der dritte gar vier in unmittelbarer Aufeinanderfolge. Sonst herrscht das Strophenlied und der Strophendialog Albertscher Richtung, gelegentlich mit feiner lyrischer Tönung (Beisp. 159). Auch die weiter ausgeführten Szenen stützen sich auf


97. Das Schauspiel teutscher Sprichwörter. (Aus dem Französischen. Harsdörfer, Gesprächsspiele Bd. 2, 1647.)



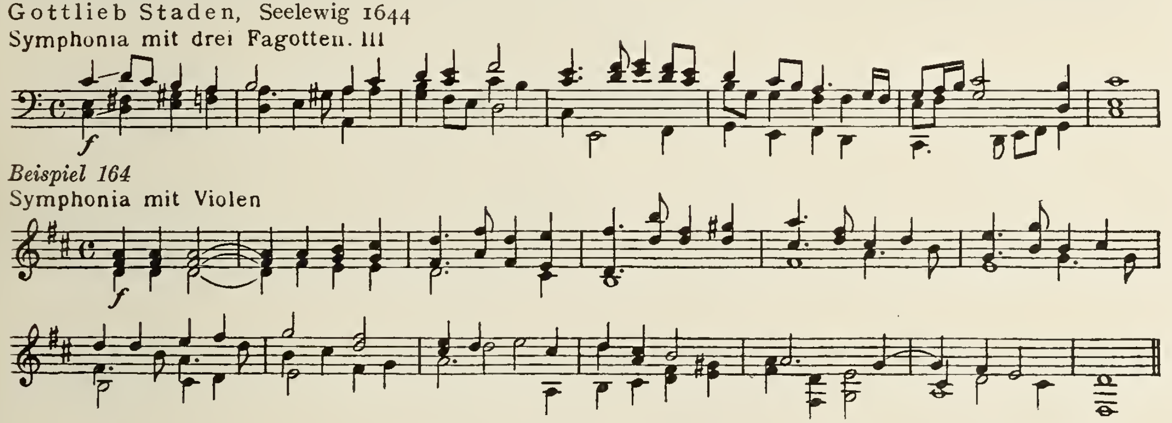
Liedsätze, die „Erzählungsweise", also das Rezitativ, ist auf wenige schwerfällige Ansätze beschränkt, sie wird auch durch die gleichmäßig gespreizte dichterische Grundlage behindert. Die Gliederung erfolgt gern durch wiederholtes Aufgreifen gleicher oder ähnlicher Sätzchen (I, 5 oder III, 1). Im letzteren Fall poltert der Satyr Trügewald einen plumpen Leitgedanken immer wieder hervor (Beisp. 160), der seinem Schlußlied im ersten Akt entstammt (Beisp. 161). In diese größeren Zusammenhänge sind ferner musikalische Künsteleien eingeflochten, wie Herzigilds Sonett „Ihr Schwestern höret mich" (II, 6), das in der Form und bis zum Reim um die musikalische Spiegelung bemüht ist, oder Sinnigundas „Klingreime über den Gesang einer Nachtigall" (III, 3), die mit Koloraturen gespickt wurden und beim Vergleich der schluchzenden Töne mit einem Totenlied zur „künstlichen Erhebung der Musik" den Choral zitiert „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" (Beisp. 162). Als Belebung sind nach italienischem Muster Terzette der Nymphen und der Hirten eingereiht, die „Gleichstimmungen" vor den einzelnen Akten wechseln die Triobesetzung zwischen Violinen, Flöten oder Fagotten (Beisp. 163), durch besonders frischen Schwung zeichnet sich die Schlußsinfonie vor dem Engelschor aus (Beisp. 164).



98. Giovanni Burnacini, der Begründer der Wiener szenischen Kunst.
(Zuvor erbaute er das Theater b. d. H. Aposteln in Venedig.)

Über die Beschaffenheit der sonstigen frühen deutschen Opernversuche, etwa Heinrich Alberts (Cleomedes 1635, Prussiarchus 1645) in Königsberg, Johann Jakob Löwes in

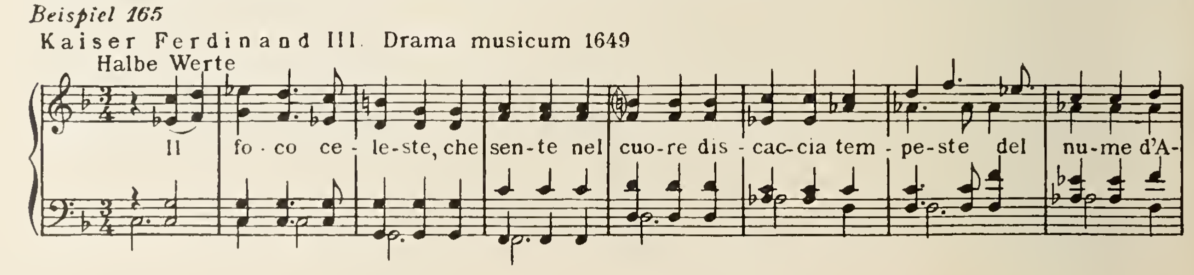
Beispiel 163
Gottlieb Staden, Seelewig 1644
Symphonia mit drei Fagotten. III



Wolfenbüttel (darunter eine geistlich-allegorische „Amelunde" 1657, dann biblische Texte, aber auch griechische Stoffe) oder Philipp Stolles in Halle (Thetis 1645, Clarimunda 1658), die alle der Gedankenwelt H. Schützens verpflichtet waren, kann man sich kein Urteil bilden, da die Quellen versagen. Auch über das Eindringen der italienischen Opernwelle, die über Salzburg (1618) nach Wien (1626) und Prag (1627) vordrang, sind wir längere Zeit nur auf literarische Zeugnisse angewiesen.

99. Schlußszene aus „L'Inganno d'Amore" von Benedetto Ferrari, Musik von Ant. Bertali, Regensburg 1653. Inszeniert von G. Burnacini.
Kaiser Ferdinand III. hatte die Wiener Oper zum Reichstag nach Regensburg kommen lassen.

Andreinis Maddalena (s. o. S. 68) wurde 1629 in Wien nachgedruckt, dramatische Kantaten und Ballette werden wie an den Fürstenhöfen jenseits der Alpen gepflegt, Aufführungen von Monteverdi und Cavalli leiten zur großen Oper über, das Muster Roms und Venedigs bleibt für den Kaiserhof bestimmend. Ferdinand III. selbst widmet 1649 eine allegorische Szenenreihe eigener Komposition dem Pater Athanasius Kircher unter dem Titel „Drama musicum". Amor protervo und Amor divino streiten um einen Jüngling, die göttliche Liebe siegt. Der Stil ist venetianisch in seiner Bindung von Rezitativ, Arioso und Arie, der Chor nimmt reichlich an dem kleinen Werk Anteil. Der Lobgesang in der Mitte wird vom Solotenor vorgesungen, vom Chor wiederholt (Beisp. 165), die beiden ersten Szenen sind von einander sehr ähnlichen Chorstellen abgeschlossen, in denen ebenfalls solistisch vorgesungen wird („dicasi, gridasi"); auch das orchesterbegleitete Rezitativ tritt an zwei Stellen bedeutsam hervor (Beisp. 166). Anton Bertali, Felix Sances



100. Prolog zu „L'Inganno d'Amore", Regensburg 1653.



Beispiel 166
Ferdinand III. Drama musicum 1649
Iudicio mit 4 Viole da Brazzo



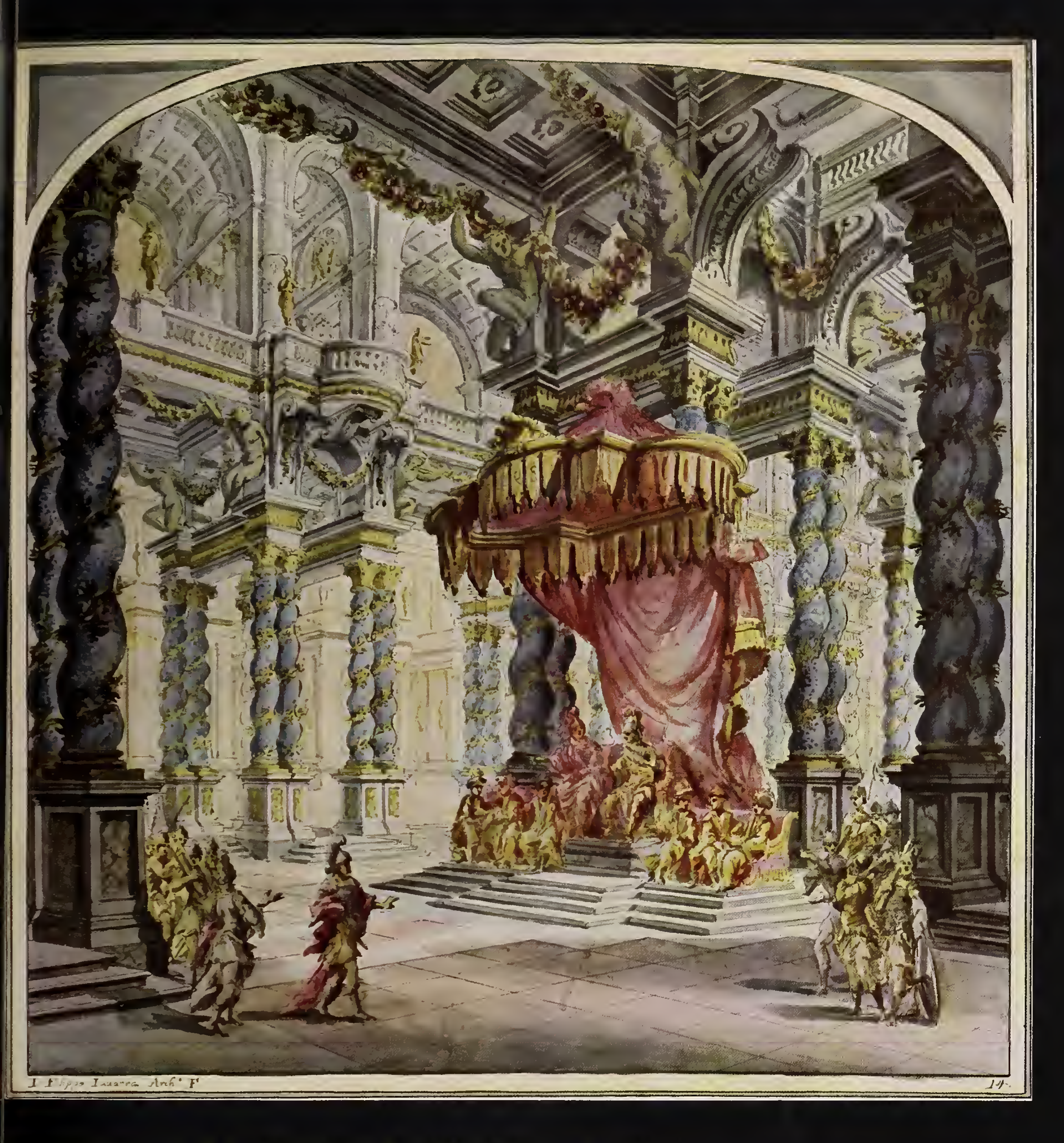
und Gio. Giac. Arrigoni versorgen unter Ferdinand den Hof mit Opern, doch haben sich Partituren erst aus der Zeit Leopolds I. erhalten; ein Bruchstück von Arrigonis „Alessandro e Rosane" (1657) bildet eine



101. Szenenbild zur „Fedra incoronata", München 1662. Stich nach Fr. Santurini von M. Küsel.
Festvorstellung zur Feier der Taufe des Kurprinzen Maximilian Emanuel. Die Musik war wohl von Kerl, den Text schrieb P. P. Bissari.

magere Ausnahme (1. Akt). Das Werk ist bereits Kaiser Leopold gewidmet, es enthält viel Rezitativ und auffallend kurze Liedarien, das Orchester ist nur in wenigen Triosätzchen angedeutet; den Auftritt Alexanders führt eine Duettchiamata seiner Getreuen ein („All' armi"), die am Schluß der Szene wiederkehrt. Komische Szenen zwischen dem Musiklehrer Gano und der Damigella Flora spielen in Cicogninis Text eine wichtige Rolle.

Unter Ferdinand wurde die Wiener Oper nach Prag und Preßburg (1648) mitgenommen, insbesondere am Reichstag in Regensburg erregte sie 1653 großes Aufsehen, im selben Jahr veranlaßte die Durchreise des Monarchen durch München dort die erste Aufführung einer dramatischen Kantate, „L'Arpa festante" von G. B. Maccioni, deren Widmung im August datiert ist; dieser Huldigungsakt hat geringen Umfang, faßt Rezitativ, kurze Arien und Duette zusammen und schließt mit einem fünfstimmigen Chor ab. Um diese Zeit nimmt auch Innsbruck an der Opernpflege teil, Erzherzog Karl Ferdinand hatte Cesti mit Erfolg an sich gezogen, hier erlebt dessen Argia am 4. November 1655 die Erstaufführung; Cesti wirkte auch unter Erzherzog Sigmund Franz bis 1665 in Innsbruck, um dann der Berufung nach Wien Folge zu leisten. Während Wien und München die italienische Oper dauernd übernahmen und selbständig weiterentwickelten, blieb der Versuch Marco Scacchis in Danzig („L'amore di Cupido e di Psiche" 1634,



Bühnenbild aus der römischen Prachtpartitur des „Giunio Bruto" (III, 17).
Entworfen von Filippo Juvara. Wien, Nationalbibliothek.

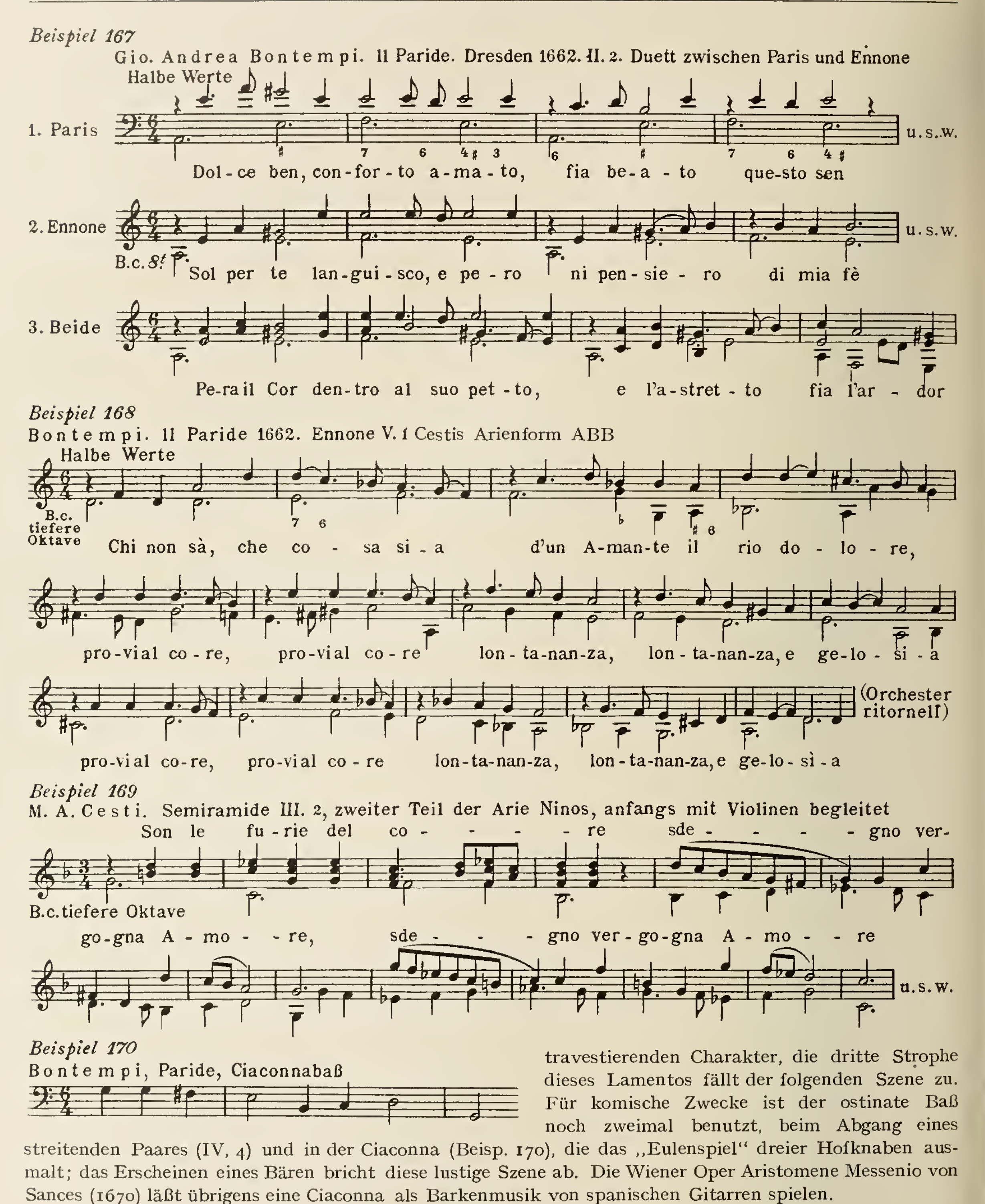
Die mit 17 Kupfern geschmückte Partitur wurde von Rom aus Kaiser Josef I. verehrt.
C. Cesarini schrieb zum 1., A. Caldara zum 2., Al. Scarlatti zum 3. Akt die Musik.



102. Szenenbild zum 6. Planeten „Merkur" aus dem Ballett von Zusammenkunft und Wirkung der sieben Planeten. Festaufführung bei der Zusammenkunft des sächsischen Herzogs Johann Georg II. mit seinen Brüdern August, Christian und Moritz. Dresden 1678. Die verschollene Musik wird Schütz zugeschrieben.

wiederholt 1646 in Warschau, wo 1637 sein Oratorium „La santa Cecilia" voranging), ebenso wie der des Dresdner Hofes mit Giovanni Andrea Bontempis (Angelinis) „Il Paride", 1662, vereinzelt.

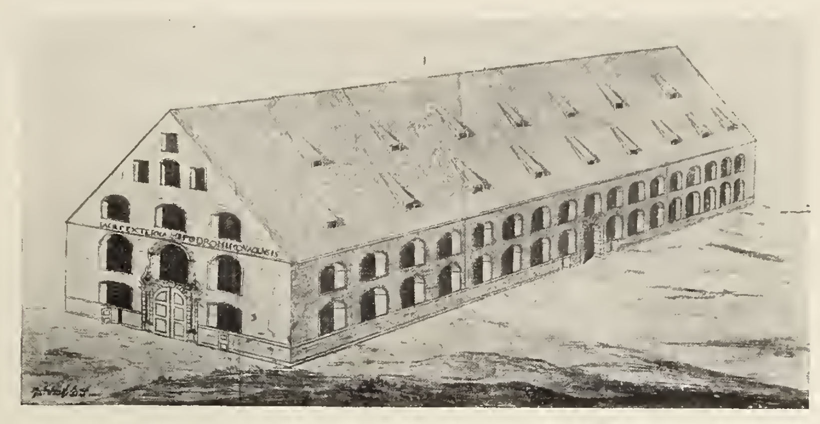
Diese fünfaktige „Opera musicale", die der Dichterkomponist in der Vorrede schwülstig „Erotopegnio musicale" bezeichnet, wurde in Dresden gedruckt (Partitur und Textbuch), die deutsche Übersetzung unterscheidet ausdrücklich zwischen „Rede" und „Lied" (Arie); behandelt ist das Urteil des Paris samt Vorgeschichte, seine Abwendung von Ennone und die Entführung Helenas, das Werk berührt sich also stofflich eng mit Cestis Pomo d' oro. Der Stil ist im ganzen recht trocken, der erste Akt hat einen langen Götterchor, Duett- und Terzettsätze werden einbezogen; auch im Rezitativ wird zwei- und dreistimmig gesungen, nach dem Apfelwurf der Zwietracht vereinigen sich die streitenden Göttinnen mehrmals zu Terzetten, die aber die lebendige Plastik der entsprechenden Stellen bei Cesti nicht erreichen. Die schicksalhafte Liebe auf den ersten Blick zwischen Paris und Helena ist im vierten Akt durch einen kurzen Duettsatz im Rezitativ treffend gezeichnet, ein langes Abschiedsduo zwischen Paris und Ennone hat strophische Gliederung, derart, daß von beiden Partnern zwei gleiche Strophen einzeln abgesungen werden, während das Zusammensingen in einer dritten Strophe erfolgt, die musikalisch abweichend fortgeführt ist (Beisp. 167). Im Einzelgesang herrscht die Strophenform natürlich vor, Orchesterarien sind selten, die Devise wird gemieden, nur einmal nähert sich die Strophenform der Da-capo-Ordnung, indem die auch sonst gern gespaltenen zwei Glieder der Strophe beim zweitenmal umgestellt werden (A B—B A, in Elenas „Non conosce", IV,3). Der Ausdruck führt nur gelegentlich zu schönem Bel-Canto (Beisp. 168), die hier fallende Teilsequenzierung ist Erbgut der römischen Meister und von Cesti mit Vorliebe gehandhabt (Beisp. 169). Die von Rolland (Lavignacs Enzyklopädie) als Muster pathetischen Ausdrucks gerühmte Arie Ermillos über chromatisch fallendem Quartbaß gehört zur komischen Sphäre der Oper; sie wird von einem bei der Prügelei verletzten Pagen gesungen, hat also



travestierenden Charakter, die dritte Strophe dieses Lamentos fällt der folgenden Szene zu. Für komische Zwecke ist der ostinate Baß noch zweimal benutzt, beim Abgang eines streitenden Paares (IV, 4) und in der Ciaconna (Beisp. 170), die das „Eulenspiel" dreier Hofknaben ausmalt; das Erscheinen eines Bären bricht diese lustige Szene ab. Die Wiener Oper Aristomene Messenio von Sances (1670) läßt übrigens eine Ciaconna als Barkenmusik von spanischen Gitarren spielen.

Nach dieser Oper tritt Bontempi ins deutsche Lager über, indem er mit M. G. Peranda die durchkomponierten deutschen Opern „Apollo und Daphne" (1671) und „Io" (1672) für

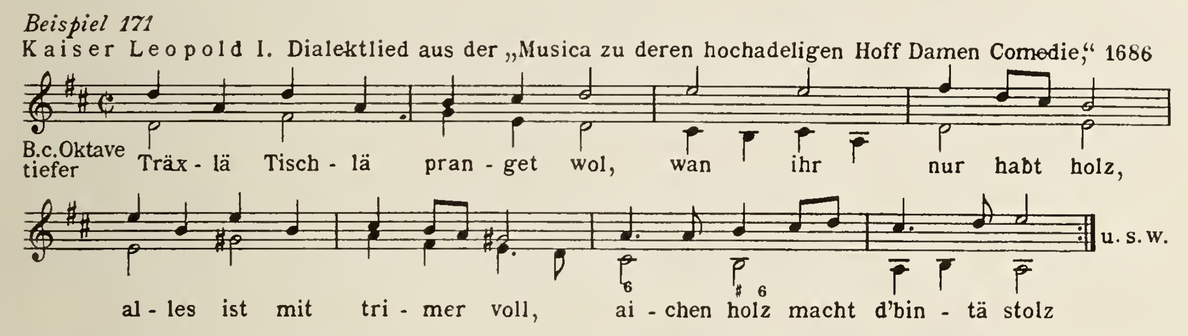
Dresden schreibt. Die Musik dazu ist unbeholfen, sie sucht Anlehnung an den deutschen Liedstil, insbesondere für den Kreis der Volkstypen, die die Handlung reichlich aufbietet. 1678 folgte in Dresden eine deutsche „Diana", erst 1686 wurde unter C. Pallavicino die ständige italienische Oper eingerichtet.



103. Hippodrom (Turnierhaus) in München, erbaut von M. Schinnagl. Stich von Joh. Schinnagl.
Hier fanden die Opernvorführungen statt.

In München faßte das Dramma per musica seit 1653 festen Fuß, leider fehlen bis Steffani hin (1681) die Partituren. Nach kleineren Arbeiten von Pietro Zambonini und Ludwig Wendler geht die Opernpflege unter Johann Kaspar Kerl (1627—1693) an große Aufgaben, die mit der Eröffnung eines eigenen Opernhauses durch den „Oronte" 1657 eingeleitet werden. Kerl wird seit 1674 durch den Römer Ercole Bernabei abgelöst († 1687), auch aus diesem Zeitabschnitt sind nur einige Werktitel überkommen. Ganz selten hört man dazwischen von Aufführungen in deutscher Sprache („Lisimen und Kalliste", Singspiel von Leiblfing, Musik von Veit Weinberger, 1681).

Auch am Kaiserhof blüht nur die italienische Theaterkunst voll auf, deutsche Lieder genügen höchstens für intime Veranstaltungen, bei denen allerdings der Kaiser selbst die Komödienmusik schreibt und auch Texte in Mundart nicht verschmäht (Beisp. 171), sowie für



Einlagen und Singspiele der Schuldramatik. Welsche Oper und ihr Fastenersatz, das italienische Oratorium, werden aber als Lieblingsgenuß des Kaisers gehütet, der sogar die Partituren in seiner Bibliotheca cubicularis um sich versammelte. Mit Bertali und dem beweglicheren Sances hielt sich der Opernstil auf einer eng an die frühere Überlieferung festgeketteten Stufe, die nach dem kurzen Aufleuchten der ausgreifenden Kunst Cestis von Anton Draghi (1635—1700) in ihrer absichtlichen Dämpfung bis an die Jahrhundertwende nicht verlassen wird. Die Wiener Partituren verschleiern dabei die Absichten ihrer Verfasser durch ein besonders kärgliches Aufzeichnungssystem, in dem z. B. die Sinfonien nur durch die Baßstimme angedeutet sind, Chor- und Orchesterbeteiligung bloß skizziert wird. In den Oratorien treten die wahren Verhältnisse öfter deutlich zutage und überraschen durch schwere Orchestergewandung (Beisp. 172).



104. Schlummerszene der Ennone (IV. 2) aus Cestis „Il pomo d'oro". Stich nach L. Burnacini von M. Küsel, 1668.

Die Oper wurde zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarethe Therese von Spanien aufgeführt. Text von Sbarra.

Beispiel 172

Antonio Bertali. Oratorium Maria Maddalena, Text von A. Draghi, 1663. Anfang, Pentimento mit sechsstimmigem Violenorchester

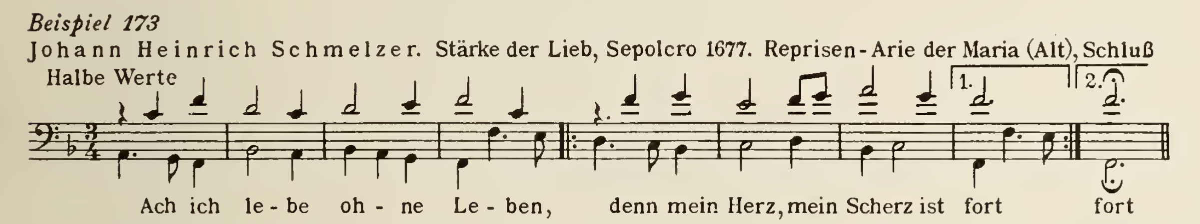


Aber auch hier wurde in der Notierung weidlich gekürzt und z. B. das Schluß-Madrigale a 9 in Draghis Sepolcro „Il terremoto" (1682) nur zweistimmig niedergeschrieben.

Den Karfreitag feierte man in der Hofburgkapelle und in der Kapelle der Kaiserin Witwe Eleonore durch intime, kurze Oratorien am heiligen Grab, sogenannte Sepolcri. Das waren szenische Aufführungen, bei denen sich nach der Einleitungssinfonia der Schauplatz auftat („scopertosi il Santissimo sepolcro") und eine zumeist allegorische kurze Handlung abrollte; ein Testo wird darin nur ausnahmsweise beschäftigt. Eines der frühesten und beliebtesten Sepolcri war das „Sacrificio d'Abramo" von Leopold I. (1660), auch die deutsche Sprache war bei diesen Anlässen einige Male zugelassen (Beisp. 173). Die kontrapunktische Satzkunst der Wiener Meister zeigt sich gern in diesen Szenenreihen sowie im größeren Oratorium, in der Oper ist sie durch die erwähnte Eigenart der musikalischen Kurzschrift verwischt.

Cestis Wiener Wirksamkeit gewährt aber Einblick in einen blendend glanzvollen Opernchorsatz, wie er zu dieser Zeit überaus selten ist und selbst in den Pariser Leistungen Cavallis nicht erreicht wird. Die Hauptwirkungen dieser Art wurden im Wiener Prolog zur „Dori"

105. Szene am Tiber (I. 19) aus Draghis „Il fuoco eterno custodito dalle Vestali", Wien 1674. Stich nach L. Burnacini von M. Küsel.
Festoper zur Geburt der Erzherzogin Anna Maria.



(1664, zur Feier eines Türkensieges) und im „Pomo d' oro" (1667) entfaltet. Diese Chortechnik ist unzweifelhaft von der römischen plastischen Massenbehandlung abgezweigt und stützt die oben gestreiften Zweifel an der glatten Zuteilung Cestis zur Venetianer Schule.

In Arezzo geboren, in Rom ausgebildet und hier wie erwähnt von Carissimi bestimmend beeinflußt, hatte er zu Florenz, wo 1661 seine „Dori" zur Erstaufführung gelangte, zu Innsbruck und Wien äußerlich und innerlich wichtigere Beziehungen als zur Lagunenstadt. Allerdings ist er in seinen Opern an die Venetianer Librettistik gebunden, so insbesondere in dem fünfaktigen Schachtelwerk Sbarras über den „Pomo d'oro", dessen 67 Auftritte die Fäden von möglichst viel Nebenhandlungen in die Hauptfabel schier unentwirrbar verschlingen. Der Chor tritt außer im Prolog, dessen festlicher Anfang im Mittelsatz der Sinfonia vorausgenommen wird, in einigen Soldaten- und Priesterszenen hervor, einige Ensemblesätze und Duette unterbrechen den weitaus vorherrschenden Einzelgesang, der aber nur verhältnismäßig wenig freies Rezitativ



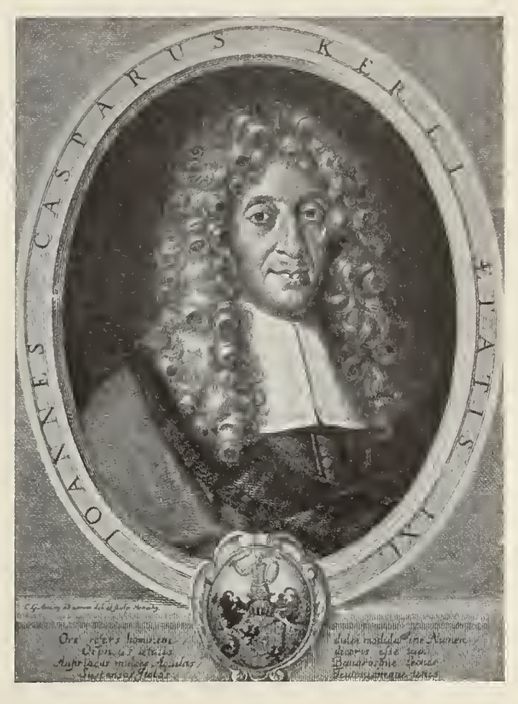
106. Szenenbild aus Draghis „La Monarchia latina trionfante". Szene 14. Die Zwietracht wirft Flammen unter die vier Monarchien. Stich nach L. Burnacini von M. Küsel.

Die Oper wurde zur Hochzeit Kaiser Leopolds mit Margarete Therese von Spanien 1667 und am 16. 7. 1678 anläßlich der Geburt Josefs I. aufgeführt.

beansprucht, vielmehr immer wieder in knappe oder weitere geschlossene musikalische Formen verfällt. Auch die rezitativischen Versmaße werden in diese melodische Durchdringung einbezogen. Die Freiheit der Gestaltung zeigt sich ferner in dem Umstand, daß in der häufigen Strophenform die tonale Einheit nicht immer streng gewahrt bleibt, End- und Anfangstonart einander nicht stets gleichen. Die Einzelstrophen werden auch an verschiedene Personen verteilt, sie können größere oder kleinere Veränderungen erfahren, der ostinate Baß dient gleichfalls als Grundlage. Im Bau der Strophe wird gern zweiteilig gegliedert und der zweite Teil wiederholt, in großen Maßen folgt die Orchesterarie Proserpinas (I, 1) diesem Schema, oder es kehrt der Anfang am Ende als Da-capo wieder, doch beschränken sich diese Da-capo-Beispiele auf ganz kleine Gebilde. Große Arienformen sind überhaupt auch in dieser Oper auffallend selten, die größte Anlage zeigt die eben erwähnte Klage Proserpinas in Plutons Reich, deren Orchesterbegleitung mit dem tiefen Kolorit der Höllenszenen (Kornette, Posaunen, Fagott und Orgel) getönt ist. In den Es-Dur-Orchesterarien des Paris (II. 3) und der Ennone (IV. 1) mit ihrer Gesangszuteilung an die Mittelstimme gewinnt die melodisch-harmonische Anlage offenkundig romantische Weitung, das Ritornell von II. 3 wiederholt dabei die ganze Arie, das Liebesduett zwischen Paris und Ennone (II. 3) hat hinreißenden musikalischen Schwung; das schicksalhafte Göttertheater ist noch von der pathetischen Wucht Monteverdis erfüllt, die Arien der Pallas schwelgen in breiten Bögen, sie drängen sich aber auch zu wahren Kabinettstücken energischen Ausdrucks zusammen (Anfang von IV. 4), höchste Kraft entfaltet ein mächtiges Akkompagnato (Ende von IV. 4). Die Verzweiflung des Filaura, des Verehrers der Ennone, ist wieder durch zwei Orchesterrezitative gemalt, in denen das Graviorgano klangfärbend mitwirkt, das zweite trägt die melodische Rundung Cestis ins Akkompagnato.

Die Pflege des Orchesterapparats, insbesondere der Holz- und Blechbläser, kennzeichnet auch Draghis Opernmusik, die durch etwa dreißig Jahre den großen Bedarf des

Hofes nahezu allein deckte. Alle verschiedenartigen textlichen Anregungen, die vom Hofdichter Minato ausgesät wurden, historische Stoffe, politische Allegorien, Tragikomödien oder familiäre Hofsatiren betreffend, all das wurde nach gleichem herkömmlichen Gesetz mit Musik umgeben, zu einer Zeit, wo sich außerhalb Wiens schon ganz andere gärende Kräfte durchgesetzt hatten.



107. Joh. Kaspar Kerl, Stich von C. G. Amling.

Insbesondere die Arien bleiben an kurzen Strophenformen haften, üben in der Melodik stete Zurückhaltung, sie kennen keine neuere Modewendung und verschließen sich jeder Formerweiterung, zumal im Sinne der großen zeitgenössischen Da-capo-Schwellung. Nur das kurze, liedmäßige Da-capo zählt zu dem eingelebten Formelwesen, das die Gesangstechnik gern zu wahren Feuerwerken entfesselt. Daß bei der auffallenden Schwerfälligkeit der Ausdrucksweise die Bewegungen im komischen Gebiet, so die Abwendung vom textlichen Pathos z. B. schon im Faschingsstück ,,La Mascherata" (1666) (Draghis eigener Text) zu keinen voll befriedigenden Ergebnissen führen konnten, liegt auf der Hand. In fugierten Chören (z. B. ,,Riposo nelli disturbi" 1689), im feierlichen Ausdruck, besonders aber im Sinfonischen, ringen sich Feinheiten von gediegenem Eigenwert durch. Hierher gehört die Programmsinfonie zu ,,l'albero del ramo d'oro", in der das Säuseln des Windes in Töne gefaßt ist (,,Sinfonia come di strepito di vento in un bosco", Beisp. 174). Die Sinfonien sind meist mehrsätzig gehalten, sie lieben dabei das kanzonenhafte Da-capo des Anfangssatzes, wie im eben genannten Beispiel. Mehrmals werden die Opernsinfonien auch durch Tanzsätze aufgefüllt.

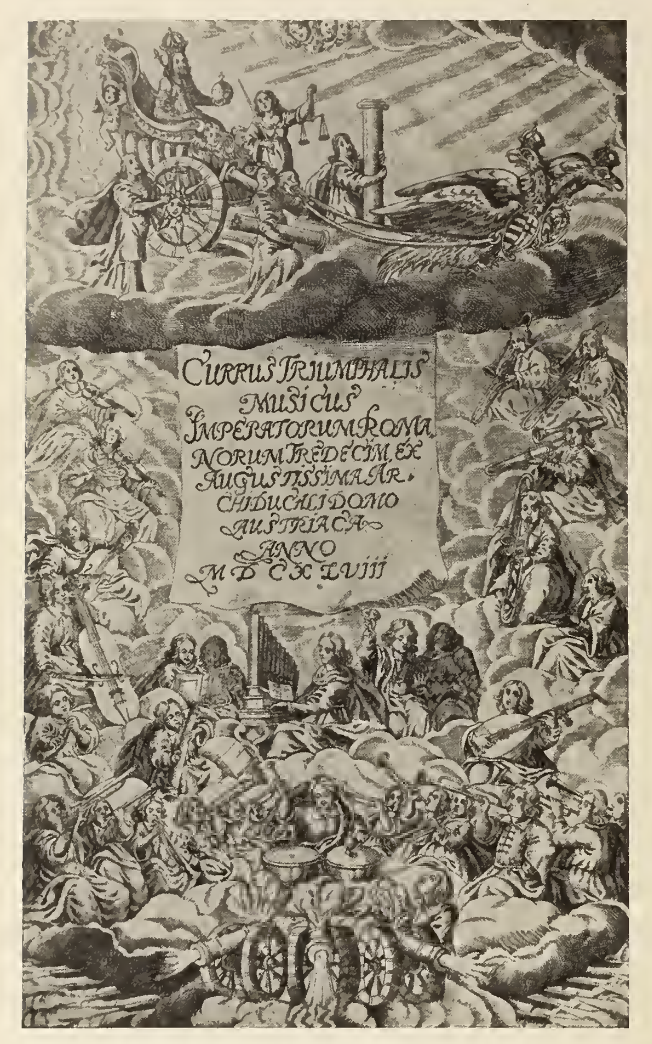
Beispiel 174

Anton Draghi. ,,Sinfonia come di strepito di vento in un bosco" zu ,,L'albero del ramo d'oro" 1681



Am Aufbau der Wiener Oper haben die Kapellmeister der Kaiserin Witwe Eleonore regen Anteil, so Joseph Tricarico und P. A. Ziani; unter Leopold I., der Jesuitenzögling war, erfahren aber auch die Schulspiele der Jesuiten ihre glanzvollste Pflege, sie werden in der Nebenhandlung opernhaft ausgebreitet, die Kirchenmusiker J. K. Kerl, F. T. Richter, B. Staudt, J. M. Zächer haben mit der Bewältigung dieser Aufgaben alle Hände voll zu tun. Entsprechend versorgen in Salzburg A. Hofer, G. Muffat, F. H. v. Biber u. a. das Theaterwesen der dortigen Benediktiner.

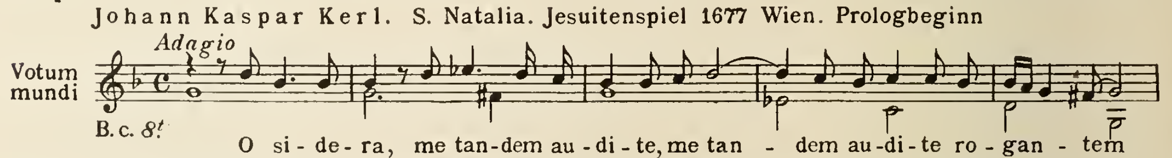
Die Legende der hl. Natalie (,,Pia et fortis mulier", Musik von Kerl, Wien, 1677) kleidet z. B. alle allegorischen Zwischenhandlungen in voll durchkomponierte Musik, verstärkt aber auch im gesprochenen Drama wichtige und geeignete Stellen durch Musikeinlagen. Der Chor wird fleißig beschäftigt, Soldaten, Hirten, Fischer beleben mit bald homophonem, bald kunstreichem Chorgesang die Szene, kurze turbaartige Rufe sind eingestreut, das volkstümliche Vorsingen eines Solisten mit chorischer Wiederholung kommt wieder vor, Quartettsätze der vier Erdteile, im Prolog, oder der vier Windrichtungen, die die Flucht der Heiligen im 5. Akt hemmen (vier Baßstimmen), treten heraus. Eine Schlummerszene ragt durch ihre ausdruckstiefe Violenarie in c-Moll hervor, der ariose Prologbeginn spiegelt die sinnige Musikerpersönlichkeit voll wieder, die hier wirkt (Beisp. 175). Feinen Schliff haben die einfachen Liedsätze, die stets ins Schuldrama aufgenommen wurden und gern deutsche Brocken in den lateinischen Text einmengten, wie hier in einer frischen, knappen Kupletarie der Stultitia.



108. Titelblatt zu Andreas Rauchs „Currus Triumphalis musicus". Wien, M. Ricci, 1648.
Auf dem Wagen thront Kaiser Ferdinand III.

Kerls Wirken, das zwischen Wien und München geteilt war, hat auch für die kirchliche Musik des katholischen Südens, sowie für die Orgel- und Klavierliteratur außerordentliche Bedeutung. Das Muster der römischen und altvenetianischen Meß- und Motettenkomposition war hier dauernd maßgebend, das Vermächtnis der Palestrinaschule wurde ständig geachtet, und auch Kerl schrieb u. a. 1669 ein A-Capella-Requiem; aus der festlichen Klangfreude des konzertierenden Stils erwuchs aber mit immer üppigerem Einsatz von Trompeten- und Posaunenjubel der dem Volkscharakter entsprechende Hauptzug religiöser Kunstübung. Die Versuche von Johann Stadlmayr, Christoph Straus, A. Bertali, Stefan Bernardi, Andreas Hofer (die der beiden letzten gehören nach Salzburg), den polyphonen Satz mit blendenden Klangwirkungen von Mehrchörigkeit und festlichem Orchesterschmuck zu verschmelzen, ergab eine Stilmischung, die in der zweiten Jahrhunderthälfte zur höheren Abklärung drängte. Orchestersätze wurden in die Messe einbezogen, so im Requiem von Straus die klangvolle Nachbildung des Glockenläutens durch Streicher, auch Kerl schätzte die Kyrie-Sinfonien als wesentliche Bausteine, neben die wuchtige Arbeit mit großen Klangmassen trat der intimere Gegensatz von Gesamtkörper und Solo innerhalb eines einzigen Chors, in die Tonsprache schlichen sich

Beispiel 175
Johann Kaspar Kerl. S. Natalia. Jesuitenspiel 1677 Wien. Prologbeginn



liedmäßige Wendungen ein; die kontrapunktische Technik zeichnete wieder großgeführte Amenfugen hin. Um die Zusammenfassung dieser im einzelnen noch nicht genau überblickbaren Entwicklungszüge hat Kerl, insbesondere mit seinen 13 erhaltenen Messen, ein besonderes Verdienst. Die Reinheit des liturgischen Textes

Beispiel 176
Johann Kaspar Kerl. Missa pro defunctis. Introitus

Re - - - - - - qui - em

Re - - - - - - qui - em

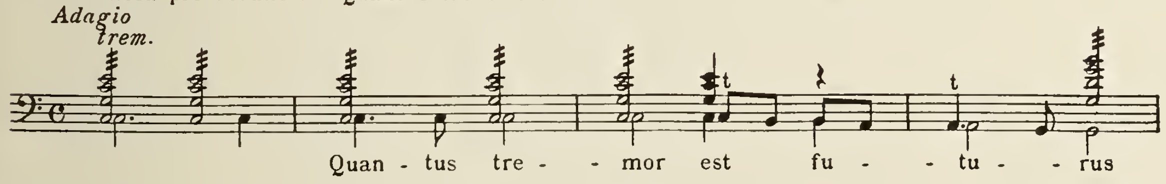
109. Das Roßballett zur Feier der Ankunft der kaiserl. Braut auf dem Burgplatz am 14. und 21. 1. 1667 unter Mitwirkung des Kaisers, des Hofes und fast des ganzen Adels. Stich nach Carlo Pasetti von Nik. van Hoye und Joh. Ossenbeeck.

Zweiter Teil von „La Contesa dell' aria e dell' acqua". Musik der dramatischen Kantate von A. Bertali, der Ballettmusik von J. H. Schmelzer. Anordnung der Aufzüge von Al. Carducci, im Hintergrund der Tempel der Unsterblichkeit.

ist Gegenstand peinlicher Sorgfalt, die Choralformeln klingen allerdings nur mehr leise an (Beisp. 176), trotz der Neigung zu kantabler Ausdrucksweise hält sich der Solostil aber vom harten Druck der benachbarten Operngewalten frei; ihre Technik wird jedoch nicht ganz verschmäht (Beisp. 177). Im geistlichen Konzert bleibt die Haltung Carissimis bestimmend, neben der auch die Art

Beispiel 177

Kerl. Missa pro defunctis. Quantus tremor. Baßsolo mit Violen und Baß



Heinrich Schützens einwirkt. Das Da-capo größerer Strecken, für das in Kyrie und Osanna stehende Muster vorlagen, das aber auch sonst z. B. im Festhymnus Benevolis vortritt, wird weiter verfolgt (Ama Cor meum, 1669), doch ersetzt Kerl gern das Kyrie-Da-capo durch gesteigertes Auskomponieren; die Vorliebe für Baßstimmen, die wir beim Baßquartett der Natalie streifen konnten, färbt auch manchen Satz der kirchlichen Gebrauchsmusik (z. B. ein „Dominus regnavit" für vier Bässe). Um Kerl lassen sich insbesondere bei J. H. Schmelzer (so in der Missa nuptialis in a-Moll) frische wienerische Klänge begrüßen, während Draghis Fleiß sorgfältig geglättete Züge trägt, die sich gern mit Absicht in Gelehrsamkeit verlieren, insbesondere in den Kyrie- und Osanna-Partien. Ein Altsolo mit vierstimmigem Violensatz hebt das „Et incarnatus est"



110. Titelblatt zu Wolfgang Ebners Variationen für Cembalo nach einer Aria Ferdinands III. Prag 1648.

der klangprächtigen Missa Assumptionis (1684) in die entsprechende Stimmungswolke des Oratoriums und der Oper, aus ähnlicher Richtung stammen auch die daktylischen Rhythmen und die rollenden Duett-Terzengänge, die aber mit Maß gehandhabt werden (Beisp. 178).

Die in Oper und Kirche nachweisbare Neigung zu festlichem Gepränge und reichlichem Aufgebot von Blasmusik kennzeichnet auch die österreichische Nachblüte der Instru-

Beispiel 178

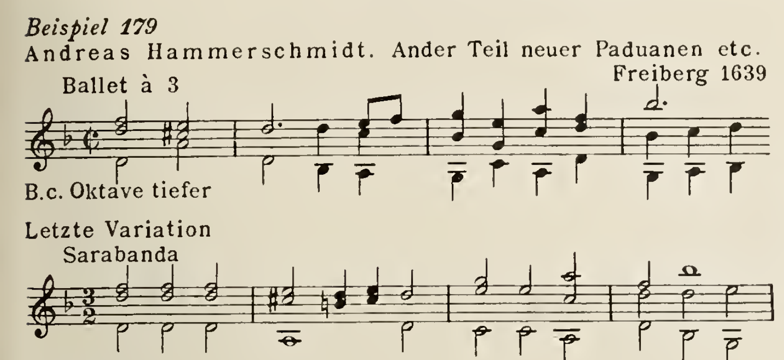
Anton Draghi. Missa a 9. Beginn des Gloria, gleichlautend mit dem „Quoniam" der Missa Assumptionis

Soli Glo - - - - - - - - - - - - - - ri - a

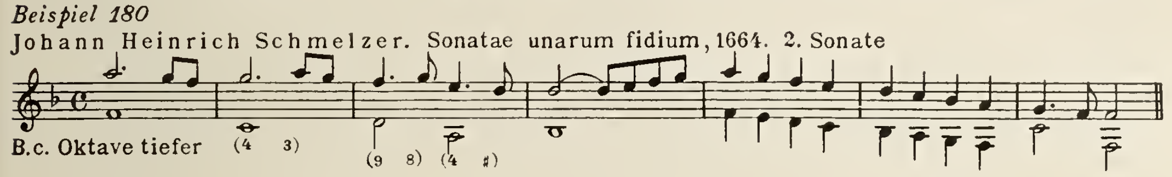
B.c. Oktave tiefer

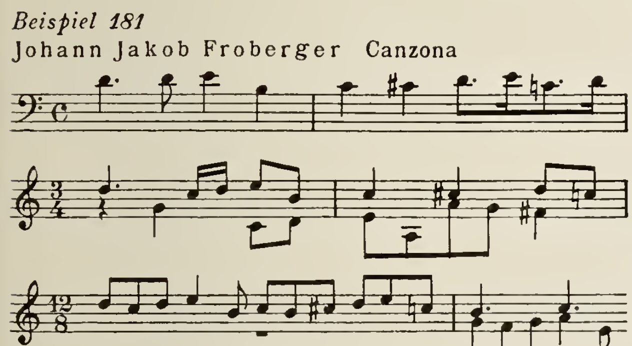
mentalkanzone, an der Bertali, Schmelzer (Concentus musicus 1662) und viele kleinere Geister teilhaben; die instrumentale Sonderstellung Wiens spiegelt sich aber noch deutlicher wieder in den virtuosen Leistungen auf Geige und Klavier. In Schmelzer bewunderte man weithin den Meister des vollgriffigen Violinspiels (Solosonaten 1664), dessen Schule dann der Deutschböhme Franz v. Biber weiterpflanzte. Schmelzers reichhaltige Ballettkomposition taucht wieder unverblümt im Melodienreichtum des niederen Volkes unter; allerdings steht der ihm nachgesagte „Pratertanz" in keiner Verbindung mit dem heutigen Wiener Vergnügungsort, in der Leipziger Quelle (Partite ex Vienna) heißt er nur „Bindertanz". Gleichzeitig veröffentlichte auch der Feldsberger J. K. Horn in Sachsen große Ballette. Die Klaviermusik bezog schon unter Ferdinand III. am Kaiserhof feste Stellungen, italienische und französische Einwirkungen werden selbständig ausgemünzt.

Begründer der Wiener Klavierschule ist der Augsburger Wolfgang Ebner, der sowohl in Ballettarien, wie in seinen 36 Klavier-Variationen über ein Thema Ferdinands (gedruckt 1648 in Prag) französischen Anregungen verpflichtet ist. Die viersätzige Tanzfolge Gaultiers und Chambonnières ist in den Variationszusammenhang der deutschen Suite gebracht, während für das Ganze die englische Figuralvariation grundlegend erscheint. So treten dreimal zwölf Veränderungen in der Folge Allemande, Courante mit abschließender Gigue und Sarabande aneinander. In den gleichen Bahnen bewegt sich der Hallenser Johann Jakob Froberger (1600—1667) in seiner Partita „auf die Mayerin". Darin folgen einander 6 Liedvariationen, eine Courante mit Double und eine Sarabande. Ansätze zu dieser Zusammenfassung von Variationsreihe und Suite sind bei A. Hammerschmidt gegeben, der im andern Teil neuer Paduanen 1639 ein Ballett in Triobesetzung mit 18 Variationen versieht und diese durch eine Sarabande abschließt (Beisp. 179), ihre Übernahme in die Violinsonate bewirkt dann Schmelzer; neben Kanzonen, die zum Teil am Schluß



auf den Anfang zurückgreifen und dabei in der Mitte Variationsreihen ausbreiten, werden da mehrfach (1664 in drei von den sechs Sonaten) bloß Variationsfolgen als Sonaten angesprochen, so erscheint z. B. 17mal hintereinander der gleiche Baß (Beisp. 180), zweimal dreizeitig geordnet; in der vierten Sonate wird der fallende Quartgang nicht weniger als 52mal hintereinander abgewandelt und dabei als Passacaglia, Sarabande und Gigue rhythmisiert. Die deutsche Suite befreundete sich schon allmählich vor Froberger mit den französischen Tänzen, J. Rosenmüllers Studenten-Musik, Leipzig 1654, bindet in den 10 fünfstimmigen Suiten die gemischte Folge: Paduana, Allemande, Courante, Ballo, Sarabande.





Froberger aber verpflanzte nach seinem Pariser Aufenthalt um 1652 die Suite der französischen Klaviermeister voll auf deutschen Boden und in deutschen Geist; er bietet die vier Stammsätze ohne andere Zutaten als „Double"-Verzierungen in kleineren Notenwerken, verzichtet mehrmals auf die Gigue und bringt in den in Frankreich variationslosen Zyklus als Nachhall des deutschen Brauchs meist thematische Verwandtschaft zwischen Allemande und Courante, zuweilen zieht er auch noch die Gigue in dieses Abhängigkeitsverhältnis. Die deutsche grundsätzliche Gedankenbindung aller Sätze ist nun bereits aufgegeben. Nach Frankreich weisen auch neben der Freiheit des Klaviersatzes programmatische Neigungen. Von Rom und Frescobaldi, zu dem der junge Musiker in die Lehre gesandt worden war, sind wieder Frobergers Tokkaten, Ricercare, Kanzonen, Capriccios und Fantasien innerlich berührt. Hier waltet mit selbständiger musikalischer Steigerung das Gedankenspiel freier Umbildung gegebenen Themenstoffes (Beisp. 181), das in der Kanzone der



111. Schluß vom eigenhändigen „Lamento sopra la dolorosa perdita della R. Mstà di Ferdinando IV, re de Romani" von Joh. Jakob Froberger. Wien, Nationalbibl.
Dargestellt ist die Himmelfahrt des Königs.

Beispiel 182
J. J. Froberger. Capriccio

Münchner Anton Holtzner zuvor mit Erfolg zur Geltung gebracht hatte, auch die Handhabung von Chromatik knüpft an Frescobaldi an (Beisp. 182). Frobergers Tokkaten sind wieder einige Male als Wandlungsmusik ausdrücklich für den kirchlichen Gebrauch bestimmt.



112. Titelblatt zu Alex. Pogliettis „Rossignolo". Nach dem eigenhändigen Widmungsband an Kaiser Leopold I. und Kaiserin Eleonore 1677. Wien, Nationalbibliothek.

Unter Frobergers Nachfolge ragt der Italiener Alessandro Poglietti durch die bizarre Phantastik seiner Programmusik hervor, in der der Nachtigallenschlag neben dem Hahnen- und Hennengeschrei naturgetreu abgemalt wird, während in einem Huldigungswerk an den Kaiser in Variationen über die Nationalitäten der Monarchie Heerschau gehalten ist. Auch Kerl stimmt frei nach Frescobaldi ein Kuckuckscapriccio an, wie er sich in einer „Toccata cromatica con durezze e ligature" zu seiner römischen Schulzeit bekennt.

Unter den Anhängern der französischen Suite reiht sich an Froberger der schlesische Lautenmeister Esaias Reusner (1636—1679) ebenbürtig an, der als Kammervituose am Berliner Hof in seinen „Neuen Lautenfrüchten" 1676 für die viersätzige Ordnung Gaultiers als Norm eintritt, sie aber bereits durch Einschübe und Anhänge erweitert.

LITERATUR.

Guido Adler, Zur Gesch. der Wiener Meßkomposition. StMw. H. 4. — Gustav Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Leipzig 1918. — Kurt Fischer, Gabriel Voigtländer SIMG. XII, 17. — L. H. Fischer, Fremde Melodien in H. Alberts Arien. VfMw. II, 467. — August Horneffer, Johann Rosenmüller, Diss. Charlottenburg 1898. — Robert Johandl, D. G. Corner u. sein Gesangbuch. AfMw. II, 447. — Wilhelm Krabbe, Das Liederbuch des Johann Heck (1679). AfMw. IV, 420. — Hermann Kretzschmar, Geschichte des neueren deutschen Liedes, Leipzig 1911 (Kl. Hb. d. MG. 4). — Hans Mersmann, Ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums v. 1668. AfMw. I, 244. — Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes, München 1925. — Karl Nef, Zur Gesch. d. d. Instrumentalmusik i. d. 2. H. d. 17. Jh., Leipzig 1902 (Beih. IMG. 5) — Gesch. d. Sinfonie und Suite, Leipzig 1921 (Kl. Hb. d. MG. 14). — Paul Nettl, Beitrag z. Gesch. des d. Singballetts. ZfMw. VI, 608. — Die Wiener Tanzkomposition. StMw., H. 8. — Max Neuhaus, A. Draghi. StMw., H. 1. — Wilhelm Nießen, Das Liederbuch des Studenten Clodius. VfMw. VII, 579. — Friedrich Noack, W.C. Briegel als Liederkomponist. ZfMw, I. 523. — Werner Richter, Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Berlin 1910 (Palaestra 78). — Adolf Sandberger, Einleitung zum Kerlband. DTB. II, 1. — Arnold Schering, Die Lehre v. d. musikal. Figuren. Kim. Jb. 21, 1908, S. 106. — Ludwig Schiedermair, Die Anfänge der Münchner Oper. SIMG. V, 442. — Gustav Friedrich Schmidt, Zur Gesch., Dramaturgie u. Statistik der früh. d. Oper. ZfMw. V, 582. — Arnold Schmitz, Monodien der Kölner Jesuiten. ZfMw. IV, 266. — Psalterium harmonicum. Ein Kölner Jesuitengesangbuch. ZfMw. IV, 18. — Eugen Schmitz, Zur musikgesch. Bedeutung der Harsdörferschen Frauenzimmergesprächspiele, Liliencronfestschrift 1910. — Rudolf Schwartz, Das erste deutsche Oratorium. JP. 5, 1898. — Josef Sittard, S. Capricornus contra. P. F. Böddecker. SIMG. III, 87. — Philipp Spitta, Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland, Mg. Aufsätze, Berlin

1894. — Berta Wallner, Joh. Kuen u. die Münchner Monodisten. ZfMw. II, 445. — Karl Weinmann, Andreas Hofer. AfMw. I, 68.

Neuausgaben: H. Albert, Arien. DDT. 12 u. 13, 1903—1904. — M. A. Cesti, Il pomo d'oro. DTÖ. Jg. III, 1. IV, 2. (Bd. 6 u. 9) 1896—1897. — A. Draghi, Kirchenwerke. DTÖ. Jg. XXIII/1. (Bd. 46) 1916. — Ferdinand III. Musikalische Werke der Kaiser, Wien 1895. — J. J. Froberger, Orgel- und Klavierwerke. DTÖ. Jg. IV/1. VI/2. X/2. (Bd. 3, 13, 21) 1897, 1899, 1903. — A. Hammerschmidt, Dialogi oder Gespräche einer gläubigen Seele m. Gott. DTÖ. VIII/1. (Bd. 16) 1901. — Ausgewählte Werke. DDT. 40, 1910. — J. K. Kerl, Ausgewählte Werke DTB. Jg. II/1. 1901. — Requiem DTÖ. Jg. XXX/1. (Bd. 59) 1923. — Missa cuius toni u. Missa a 3 cori. DTÖ. Jg. XXV/1. (Bd. 49) 1918. — A. Krieger, Arien. DDT. 19, 1905. — Leopold I., Musik. Werke der Kaiser, Wien 1895. — A. Poglietti, F. T. Richter, Klavierwerke. DTÖ Jg. XIII/2. (Bd. 27) 1906. — Ballettmusik v. Poglietti DTÖ. VIII/1. — J. H. Schmelzer, Wiener Tanzmusik. DTÖ. Jg. VIII/1. (Bd. 55) 1921. — Missa Nuptialis. DTÖ. Jg. XXV/1 (Bd. 49) 1918. — G. Staden, Seelewig. MfM. Jg. 13, 1881. — J. Stadlmayr, Hymnen, Innsbruck 1628. DTÖ. Jg. III/1. (Bd. 5) 1896. — Ch. Straus, Requiem. DTÖ. Jg. XXX/1. (Bd. 59) 1923.

C. FRANKREICH, BELGIEN, SPANIEN.



113. Titelblatt zu Reusners d. Ä. „Musicalischem Lustgarten" mit dessen Porträt.

Die Berührung mit der italienischen Theatermonodie wurde in Paris frühzeitig durch die Komödiantentruppe der Fedeli vermittelt, die Stücke mit Musik eifrig verbreiteten und in den Jahren 1613, sowie 1620 bis 1622 an der Seine spielten. Giambattista Andreini, der schon in seiner Maddalena von 1617 dem Gesangsvortrag breiten Raum eingeräumt hatte, veröffentliche 1622 in Paris zwei Texte, die ganz oder größtenteils für die musikalische Verarbeitung bestimmt waren, die Comedietta musicale „La Ferinda" und das Mischstück „La Centaura", deren Prolog ganz gesungen wurde, während auch die drei Akte mit Musikbeigaben rechneten, besonders reichlich der letzte Tragödienaufzug. Nachdem sich dann um 1640 die italienische Kantate starken Anhang zu schaffen gewußt hatte, so daß auch die Airs der heimischen Musiker bei ihr Anlehnung suchten, erfolgten auf Veranlassung des Römers Mazarini, der auf diese Weise seinen Einfluß auf die für Musik und Theater begeisterte Königin-Mutter Anna von Österreich zu stärken wußte, mehrere große Vorstöße zur Einführung der welschen Oper; trotz der hohen politischen Gewalt, die diese Versuche stützte, blieben sie nur vorübergehende Erscheinungen, die allerdings das Nationalgefühl reizten und ihm die Wege wiesen.

Zunächst war die Verpflanzung der römischen Oper nach Paris beabsichtigt, im Karneval 1645 ging im engsten Kreise des Hofes eine Pastorale von M. Marazzoli in Szene, vermutlich das Schäferspiel „Nicandro e Fileno". Über Einsprache der italienischen Komödianten wurden die musikalischen Bestrebungen alsbald hinter die Entfaltung großer Ausstattungskünste und reichen Ballettaufwands zurückgestellt, aus Venedig folgte der Architekt des Teatro Novissimo



Ste. Chapelle
Pont Neuf Standbild Heinrichs IV. Notre Dame Tour de Nesle

114. Szenenbild zu Sacratis ,,La Finta Pazza" im Théâtre de Petit Bourbon 1645. Stich von J. Torelli da Fano.

(1. Akt. Hafen von Skyros. Minerva, Juno, Thetis, Odysseus, Diomedes und die Inselbewohner. Zur Belustigung der Pariser ist ihre eigene Stadt nachgebildet. Vgl. Abb. 117.)

J. Torelli einem Ruf, der Ballettmeister G. B. Balbi eilte von Florenz nach Frankreich, und am 14. Dezember 1645 erfuhr Sacratis Venetianer Theaterfest ,,La finta pazza" im Saale des Petit Bourbon eine Aufführung, bei der die Musik neben den sonstigen Zutaten so sehr verkürzt war, daß ganze Szenen bloß gesprochen wurden. Die Wirkung der szenischen Künste war aber eine durchschlagende, während die Wertung der Musik auch bei einem neuerlichen ernsthaften Zugriff (Cavallis Egisto, am Aschermittwoch 1646 im Kgl. Palais) auf einen intimen Rahmen beschränkt blieb. Das Eingreifen des aus Rom flüchtigen Kardinals Anton Barberini veranlaßte aber eine neue Wendung, indem nun kein Geringerer als Luigi Rossi herangezogen und dauernd an Frankreich gefesselt wurde, während für die Anpassung der textlichen Erfordernisse an den Pariser Geschmack im Abbé Franz Buti ein geeigneter italienischer Poet empfohlen worden war. Vorerst versagte dieser jedoch, als er für Rossi den ,,Orfeo" schrieb, dessen Erstaufführung (2. März 1647) wohl ein künstlerisches Ereignis, zugleich aber der Anstoß zu einer mächtigen nationalen Gegenbewegung wurde, die, geschürt durch die gewaltigen Unkosten der Festlichkeiten, die Entfernung der Opernsänger, insbesondere der lächerlich befun-





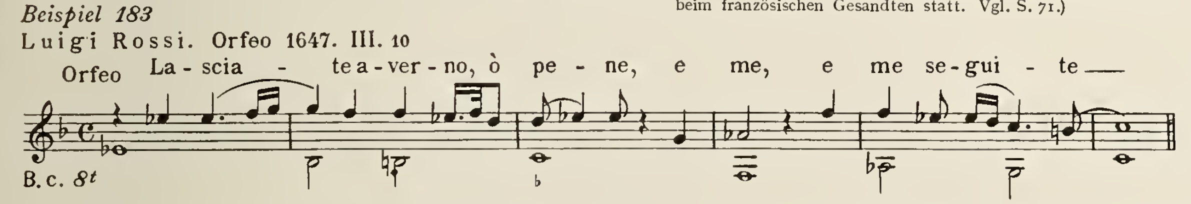
115 und 116. Ballettfiguren aus Balbis Balletteinlagen zur Finta Pazza, Paris 1645.
(Mit Rücksicht auf den noch im Kindesalter stehenden König Ludwig XIV. wurden zirkusartige Tanzgruppen eingeschoben.)

denen Kastraten durchsetzte. Rossi bewährte in der Musik hauptsächlich seine vornehmen lyrischen Vorzüge, den Chorapparat türmte er zugleich aus der römischen Überlieferung heraus mächtig auf; er gab mit dem Prolog das deutliche Muster für die spätere französische Vorspielhuldigung der Musiktragödie. Die Arie verfolgt Rossis Kantatenneigung zum Da-capo, schaltet mit verschiedenen strophischen Liedformen und arbeitet mit ostinatem Baß, inhaltlich ist der Ton der Schwermut und der Klage am sichersten erfaßt, das Rezitativ entbehrt zwingender dramatischer Lebenskraft, doch weiß die Darstellung wieder durch lyrische Rund-



117. Szenenbild aus A. Cechinis „Sincerità trionfante". Text von O. Castelli, Rom 1640, mit der Ansicht von Paris.
(Vgl. Abb. 114. Die Aufführung fand anläßlich der Geburt Ludwigs XIV. beim französischen Gesandten statt. Vgl. S. 71.)

Beispiel 183
Luigi Rossi. Orfeo 1647. III. 10

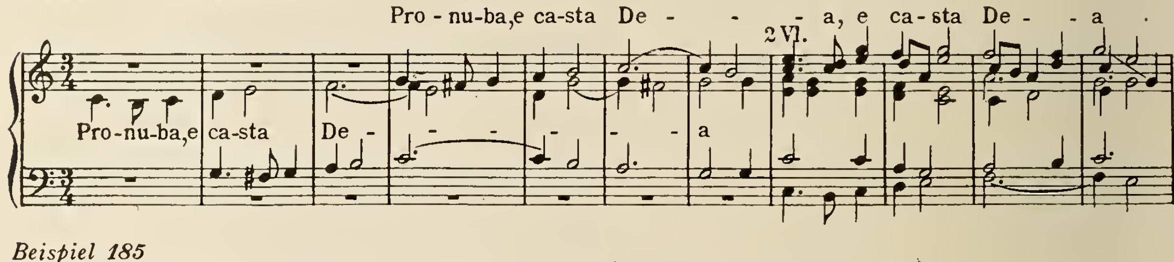


bindungen zu fesseln (Beisp. 183). Im Ensemble werden Terzette bevorzugt, wie sie dann gleichfalls in Lullys Bausystem aufgenommen wurden. Butis Handlung bietet die mythische Fabel mit einem Übermaß an barocken Zutaten, an deren Bewältigung der Musiker scheitern mußte, für den derbkomischen Aufputz mangelte ihm schon aus persönlichen Gründen die innere Teilnahme.

Als nach mehreren Jahren abermals der Versuch gemacht wurde, für die italienischen Opern Boden zu gewinnen (mit Carlo Caprolis „Le Nozze di Peleo e Theti" 1654), suchte Buti

dieses Unternehmen dadurch dem Pariser Geschmack näher zu bringen, daß er im Text dem Ballett ausnehmend reichen Anteil sicherte, auch sangen nun neben Italienern heimische Gesangskräfte. Die Partitur Caprolis ist verloren, nur ein spätes Oratorium dieses Römers (David, 1683) liegt in Wien. Dieselbe Methode der Verquickung von Hofballett und Dramma per musica wurde auch an den beiden Werken Cavallis erprobt, die endlich bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Sonnenkönigs eingesetzt wurden. Der ,,Serse" (1660) war mit einem entsprechenden Prolog versehen (er ist nicht erhalten) und mit Tanzintermedien Lullys überladen, dafür in der eigenen Musik einschneidend gekürzt; wie dann in dem von G. Vigarani neuerbauten Tuilerientheater, der für Paris komponierte ,,Ercole amante" die Erstaufführung erlebte (7. Februar 1662), waren darin wiederum mit der Oper große Ballette verwachsen, die abermals Lullys Musik neben die Cavallis stellten. Der Venetianer war durch Buti in seinem eigensten Ausdrucksbereich, dem dramatischen Rezitativ, stark beschränkt, dafür wurde ihm Gelegenheit geboten, sich in Chor und Ensemble auszubreiten; er hat da sowohl im feierlichen Gebet (Beisp. 184), als auch in idyllischer Stimmungsmalerei (Beisp. 185) seinen Mann gestellt. Die rhythmische Schlagkraft reckt sich insbesondere in der Schattenszene des Königs Eutyro auf.


Beispiel 184
Cavalli. Ercole amante 1662

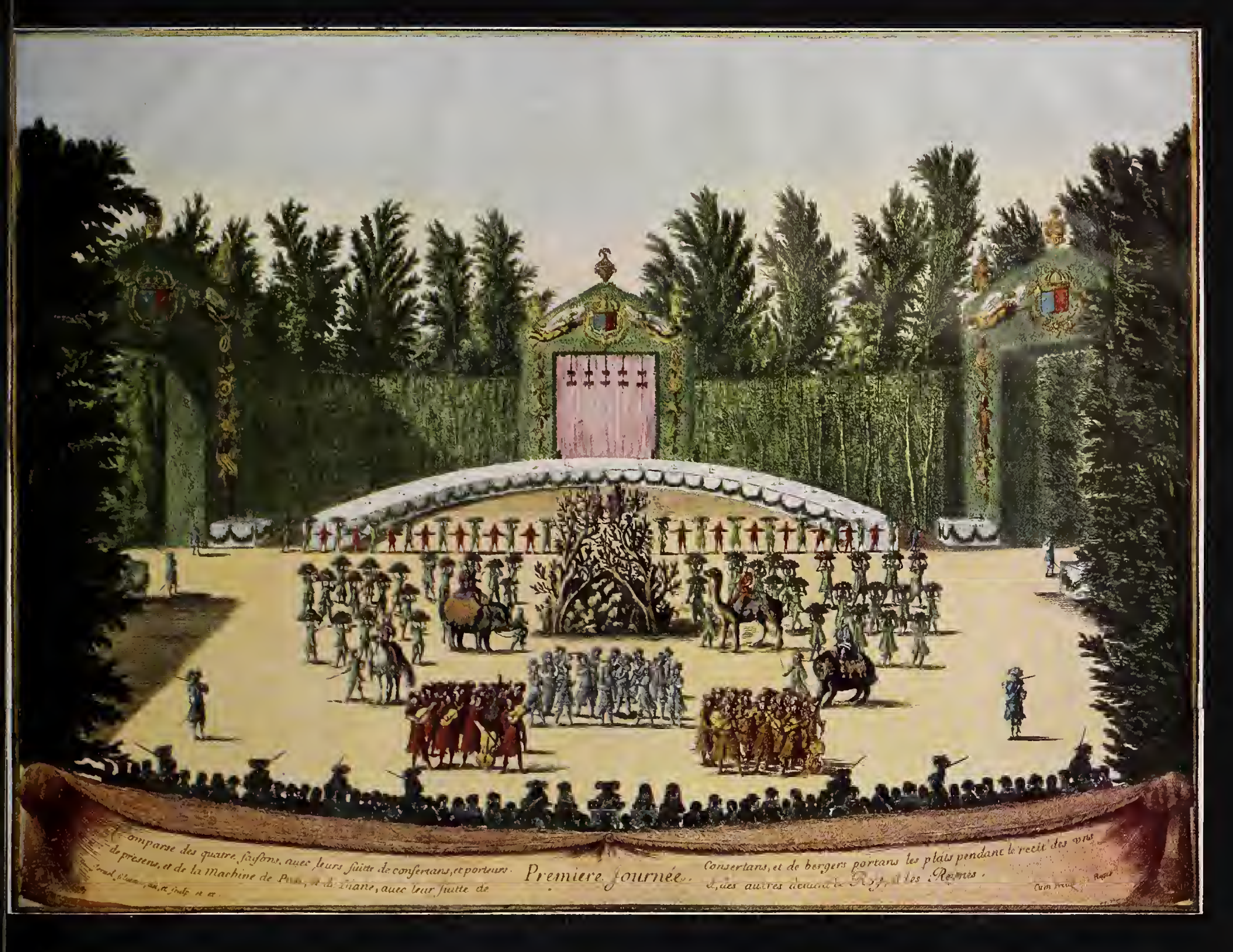


Beispiel 185
Cavalli. Ercole amante 1662. II. 6. Schlummerchor (2 Soprane u. Tenor mit B. c.) Schluß



Der Einbruch der italienischen Opernkunst wurde zwar in Frankreich rasch und eindeutig, nach dem Ercole auch endgültig zurückgewiesen, ihre Anregungen forderten aber zum Wettbewerb heraus; die französischen Nachbildungen blieben allerdings unfruchtbar. Zunächst steigerte das gesprochene Drama die schon früher gepflegte musikalische Mitarbeit, zugleich wurde die einhellig bewunderte szenische Kunst Torellis für diese Zwecke dienstbar gemacht.

Das Théâtre du Marais brachte 1648 eine ältere Orpheustragödie von Chapoton in neuer Bearbeitung heraus und wollte damit Rossis Oper übertrumpfen, Corneilles ,,Andromède" (Petit Bourbon 1650) wurde dann in absichtlich opernhafter Anlage und mit Rücksicht auf Torellis Ausstattungspracht verfaßt, eine Reihe von ähnlichen Maschinenstücken mit reichlichem Musikeinsatz schloß sich an; Boyer ist der Hauptvertreter dieser Gattung, an der auch Quinault mitarbeitete. Andrerseits war man um eine französische Comédie en musique bemüht. Der Dichterkomponist Dasoussy, der musikalische Mitarbeiter Corneilles, schrieb um 1650 die Pastorale ,,Les Amours d'Apollon et de Daphne", ein Liederspiel mit Mischung gesprochener Verse und gesungener Teile, auch mit italienischen Einlagen versehen. Charles de Beys und der Musiker Michel de La Guerre führten in einem ganz gesungenen Schäferspiel, ,,Le Triomphe de l'Amour" (1655), diese Bestrebungen weiter, die auch Robert Cambert aufgriff (,,La muette ingrate", 1659). Die Musik zu allen diesen Versuchen ist verweht, sie dürfte mit galanten Dialogen, z. B. Boessets, M. Lamberts, Sablières, verwandt gewesen sein. Wenn man noch bedenkt, daß mit Sorels ,,La comédie en chanson" (1640) die



Ballet du roi, getanzt am 7. Mai 1664 zu Versailles vor Ludwig XIV., der Königin Maria Theresia und der Königin-Mutter Anne d'Autriche.

Stich von C. Silvester. Nach einem kolorierten Exemplar der Courses de Festes de Bague. Paris, Imprimerie Royale 1670. Wien, National-Bibliothek.

Erster Tag der „Les Plaisirs de l'Isle enchantée" genannten Aufzugsfeierlichkeiten. Im Vordergrund das berühmte kgl. Streichorchester.



118. Drachenkampf aus P. Corneilles Maschinentragödie Andromeda. Paris, Théâtre Royal de Bourbon, Jänner 1650. Ausstattung von J. Torelli da Fano.

Vaudevillekomödie Fuß gefaßt hatte, ist Perrins Behauptung, mit seiner Pastorale von Issy (1659, Musik von Cambert) die Comédie en musique begründet zu haben, um so haltloser. Perrins Musikkomödie „Ariadne et Bacchus" (mit Cambert) und seine Tragödie „La mort d'Adonis" (mit J. B. Boesset) blieben unaufgeführt. Auch von der Musik dieser Stücke ist nichts erhalten. Erst als Perrin 1669 das königliche Privileg für französische Opernaufführungen erlangt hatte, deren kurzen Bestand er mit der fünfaktigen Pastorale „Pomone" einleitete, sind von Camberts Vertonung Bruchstücke greifbar (Prolog, erster Akt und Teile des zweiten), ebenso der erste Akt der zweiten Pastorale „Les peines et plaisirs d'amour" (1672), Text von Gilbert. Die Begabung Camberts zeigt sich als eine eng begrenzte, seine Ausdrucksweise als schwerfällig und gegenüber dem, was Lully damals schon geleistet hatte, offensichtlich rückständig. Obwohl Chor und Ensemble verhältnismäßig stark beschäftigt werden, wird der Mangel an dramatischer Gestaltungskraft ständig offenbar, die Erfindung bietet nur wenig Reiz, auch die häufigen Chansons, die gern vom Chor wiederholt werden, bleiben hinter der gleichzeitigen Produktion zurück. Die Ouvertüre zu Pomone ist eine viersätzige Kanzone, die zum zweiten Stück von Lully abhängig.

Lully hatte sich inzwischen im französischen und italienischen Ballett eingearbeitet, er hatte auch in der französischen Pastorale höheren Schwung erreicht, durch ihn wurden die Probleme der national-dramatischen Richtung einer überraschend schnellen und erfolgreichen Lösung zugeführt.

Wie verbreitet und beliebt die Tänze der Pariser Ballette auch außerhalb der Bühne waren, beweist die in Kassel erhaltene Suitensammlung, die von Écorcheville neu herausgegeben wurde. Die mit G. D. gezeichneten, 1660 und 1661 datierten Stücke hat Écorcheville Guillaume Dumanoir, Norlind Georg Düben, Riemann aber mit größter Wahrscheinlichkeit dem zu dieser Zeit in Kassel wirkenden Gerhard Diesener zugeschrieben. Die Einwirkung des Bühnenballetts



119. Titelblatt der „Pièces de clavessin" I. von Jacques Champion de Chambonnières. Stich von Jollain, Köln 1670.

betrifft auch die Klaviermusik, deren poetisierende Überschriften Zeugnis dafür ablegen. Mit Jacques (André) Champion de Chambonnières († 1670) gewinnt die auf der Laute bereits früher gepflegte Vereinheitlichung der Tanzfolgen festen Halt. Die Stammsätze der französischen Suite bilden den Grundstock der Reihungen, ohne daß die Beschränkung so zielsicher feststünde wie bei Froberger. In Satz und Figurierung wird dem galanten Stil erfolgreich vorgebaut, den Chambonnières Schüler Couperin alsbald bereits vertritt.

Die Kultur des Ballet de Cour zieht auch den benachbarten Brüssler Hof in ihren Bann. 1634 ahmt man in einem Ballett indischer Prinzen die Pariser Vorbilder nach, 1650 führt Erzherzog Leopold Wilhelm, der Bruder des Kaisers und Gouverneur der Niederlande, anläßlich einer illustren Hochzeit die Oper ein, doch ist sie umrahmt und durchwachsen mit einem Monsterballett. Diese Veranstaltung dürfte für Buti der Anlaß zu seinen Bestrebungen auf Verquickung der beiden Kulturkreise gewesen sein, zumal der Cavalier Ascanio Amalteo, der in Brüssel beteiligt gewesen war, an den Vorbereitungen des Jahres 1654 in Paris teilnahm. Butis Erfolge wurden dann 1661 in Florenz nachgeahmt. In Brüssel war in das „Ballet du Monde" ein dreiaktiges „Dramma musicale" römischen Stils eingelegt, Giuseppe Zamponis „Ulisse nell' isola di Circe".

Der Chor ist allerdings fast ganz ausgeschaltet, wohl aus äußeren Gründen, hingegen knüpft die Ensembletechnik, insbesondere in den Trioepisoden des Prologs an Rom an, in chansonartigen Sätzchen wird auch eine Verbeugung gegen Frankreich gemacht, der Orchestersatz greift Landis dreifach geteilte Geigen auf, das flüssige und farblose Rezitativ entspringt derselben Quelle, die Liedarien heben sich scharf daraus hervor. Ein selten leidenschaftliches Ritornell haftet am Quartostinato (Beisp. 186). In der Ritornellgliederung der Licenza ist die Wiederholung des kurzen Instrumentalsatzes mit Wechsel der Tonart ein wichtiger, eigenartiger Zug.

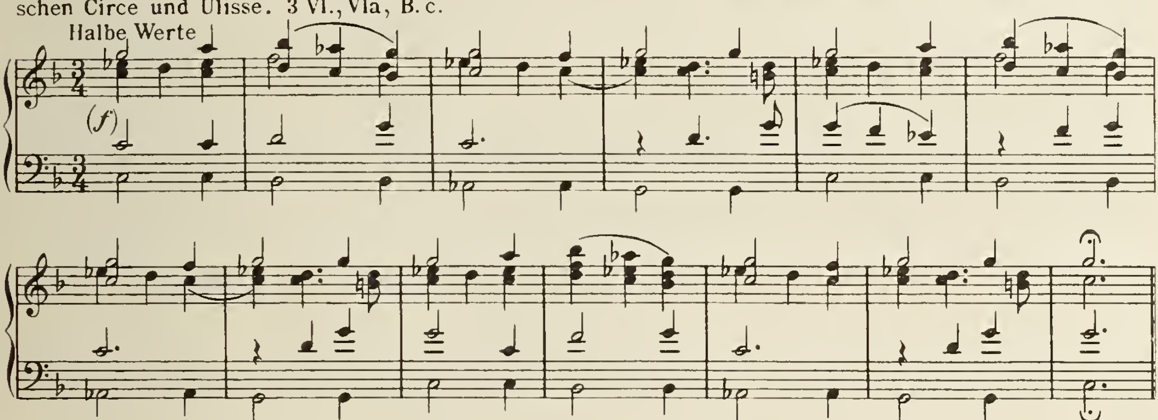
Dieses Theaterfest galt der Hochzeit Philipps von Spanien mit Maria Anna von Österreich. In Spanien erhob sich um diese Zeit mit Calderon de la Barca (1600—1681) Drama und Komödie zu besonderer Höhe. Die Musik hatte daran aus alter Überlieferung reichlichen Anteil, insbesondere in den Fiestas und Pastorales, in denen Gesang und Sprechvortrag singspielartig abwechselten.

1629 wurde die berühmte Zarzuela von Lope de Vega y Carpio (1562—1635) „La selva sin amor" gegeben, deren Musik nicht erhalten ist, die sich aber nach Pedrells Beweisführung keineswegs auf italienische Einflüsse, sondern auf die heimische Tradition stützte; diese läßt sich bei Calderon an Hand erhaltener Bruchstücke nachweisen und weist zurück auf Juan del Enrina (um 1495), liebt die Da-capo-Form, sowie das „Cuatro de empezar" und läßt sich in Tonos und Tonadas weiter verfolgen. Der solistische Vortrag war altbekannt, ebenso der ostinate Baß. Die italienische Welle erreichte Spanien aber schon mindestens in der zweiten Jahrhunderthälfte, wie die Partitur von Juan Hidalgo zu Calderons „Celos aun del aire



120. Die Gruppe Bakchos und die Schweizer des Ballet du Monde.
Festvorstellung zur Hochzeit Philipps IV., Königs von Spanien, mit der Erzherzogin Maria Anna. Brüssel 1650. Nach dem Stich von Rob. van den Hoecke.

Beispiel 186
Giuseppe Zamponi. Ulisse nell' Isola di Circe 1650. „Ritornello affettuoso" des Liebesduetts zwischen Circe und Ulisse. 3 Vl., Vla, B.c.



matan" (1662), zeigt, deren erster Akt aufgetaucht ist und im ganz durchgesungenen Vortrag italienisches Rezitativ, heimische Melodik und Polyphonie mischt. Seit 1703 triumphierte die welsche Oper. Nach der spanischen Heirat Kaiser Leopolds I. wurden wieder (1667—1673) in Wien spanische Stücke wiederholt in italienische Hofmusik eingekleidet.

LITERATUR.

Jules Écorcheville, Corneille et la Musique, Paris 1906. — Robert Haas, Zamponis Ulisse nell' Isola di Circe. ZfMw. III, 385 u. V, 63. — Tobias Norlind, Zur Geschichte der Suite. SIMG. VII, 172. — Felipe Pedrell, La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVII. s. SIMG. V, 46; L'Eglogue le forêt sans amour de Lope de Vega et la musique du théâtre de Calderon. SIMG. XI. 55; La festa d'Elche. SIMG. II, 203. — Henry Prunières L'Opéra Italien en France avant Lulli, Paris 1913. — Henry Quittard, La première comédie française en musique Re SIM. 1909. — Romain Rolland, L'Orfeo de L. Rossi in Musiciens d'autrefois, Paris 1921, deutsch München 1927. — Emile Roy, La vie et l'oeuvre de Charles Sorel, Paris 1891. — José Subira, Un opéra espagnol au milieu du XVII. s. ReMus. Nr. 22, 1927. — Wolfgang Wurzbach, Eine unbekannte Ausgabe u. e. unbek. Aufführg. von Calderons ,,El secreto a voces" in Homenaye a Bonilla y San Martin, Madrid 1927, T. 1. S. 181 (Wien 1671 mit Musik v. G. M. Pagliardi).

Neuausgaben: J. Écorcheville, Vingt suites d'orchestre du XVII. siècle français. Paris 1906. — Chambonnières, Pièces de clavecin 1670 in Farrenc, Tresor Bd. 2.



121. Szenenbild aus Giuseppe Tosis Vorspiel L'Idea di tutte le perfezioni. Dichtung von Lotto Lotti, Parma 1690. Stich von Karl Anton Forti.

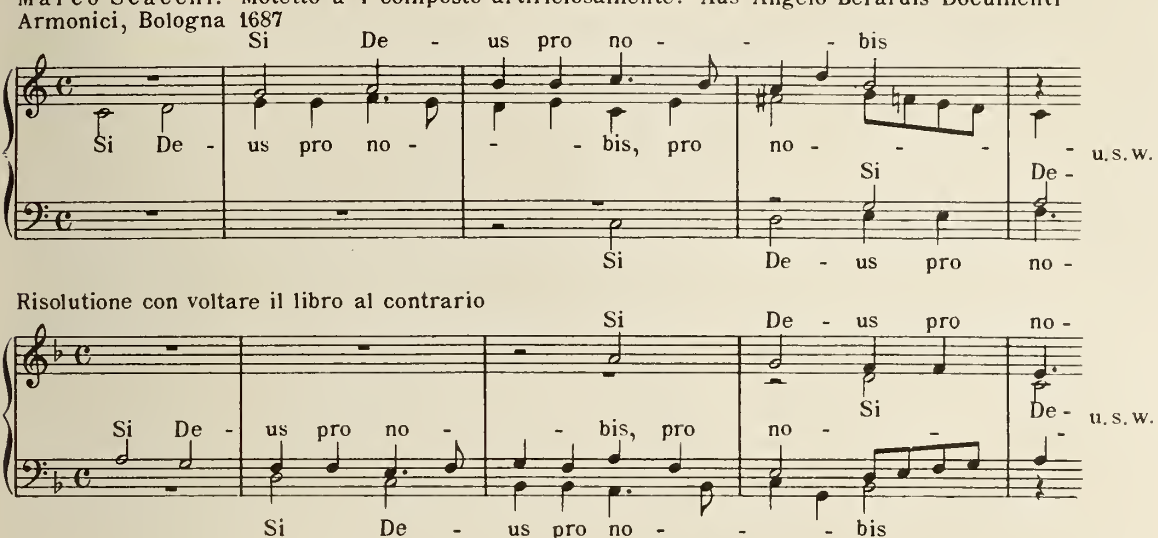
Festvorstellung zur Hochzeit des Herzogs Eduard von Parma und Piacenza mit Dorothea Sophia von Pfalz-Neuburg. Nach dem in Piacenza gedruckten Textbuch.

DAS MUSIKALISCHE HOCHBAROCK.
(DER KONTRAPUNKTISCHE PRUNKSTIL.)
A. ITALIEN.

Die literarische Monodie hatte in Italien nur eine kurze Blüte gehabt, sie war bald in Venedig von der melodischen Durchdringung des Gesamtstils in einer Art „melodia continuata" aufgesaugt worden, sie erlebte aber im französischen Hochbarock in ihrer ganzen, humanistisch verwurzelten Geistigkeit eine volle verstandesmäßige Erneuerung; die melodische Steigerung des Belcanto, von der etwa Cestis Duett zwischen Paris und Ennone im Pomo d'oro (II. 4.) vollgültiges Zeugnis gibt, indem es bereits jenes hinreißende Feuer auflohen läßt, das die südliche Dramatik blendend auszeichnet, erfuhr beim Auftreten der Bononcini und im Aufschwung der frühen Neapolitaner Musik eine scharfe Wendung ins sinnlich Mitreißende, daneben aber erhob sich als bestimmende Vormacht des ganzen hochbarocken Musikschaffens die offene Anerkennung eines gefestigten kontrapunktischen Rüstzeuges, die zugleich jene starre Kraftfülle bedingte, wie sie der schwerprunkenden Musik dieses Zeitraumes den Stempel aufdrückt. Kammerduett, Triosonate, Kanzone, Orgel-Ricercar und Fuge hatten mit der poly-

phonen Musikübung der Vergangenheit über alle monodischen Siegeszüge hinweg stets treue Verbindung gehalten, ganz abgesehen von der Kirchenmusik, in der kanonische Kunstfertigkeit, wie etwa in den Messen Francesco Turinis, oder ausgesuchte kontrapunktische Problemarbeit, wie in Schulmotetten Scacchis (Beisp. 187), laufend geschätzt worden war. Gegen

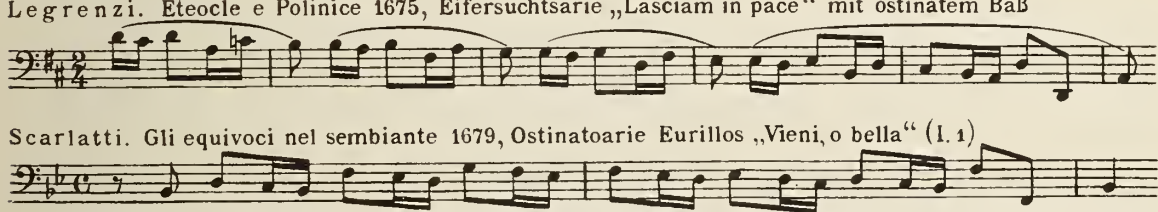
Beispiel 187



Ende des Jahrhunderts hatte man bereits von der Umwälzung um 1600 dermaßen Abstand gewonnen, daß die alte Technik ästhetisch gewürdigt werden und aus dieser heraus im Einklang mit den immer eindeutiger erfaßten Geboten der formalen Aufklärung eine in sich selbst sicher gefügte Stilwelt erwachsen konnte. Den fruchtbarsten Boden fand diese Zeitströmung in Deutschland.

Wir haben die Anläufe der Bewegung in Italien früher vermerkt, die Ostinatoarbeit war ein Nachhall der Kantusfirmustechnik, Monteverdi liebte die kanonische Engführung, die Ritornelle der Opernarien wurden schon bei Cavalli und Cesti mit Nachahmungen belebt, kontrapunktische Manieren griffen immer mehr um sich. Zu diesen gehörte schon die Thematik, die sich bald von Cestis großer Bogenführung loszureißen trachtete und die Sequenzenneigung Monteverdis in eine Verkettung ganz kurzer Glieder zusammendrängte, bei denen wieder die daktylische Lieblingsrhythmik Cestis Pate gestanden hat. Je ein Thema Legrenzis und des jungen Scarlatti mögen die einfache Mechanik dieser Gedankenbildung andeuten (Beisp. 188),

Beispiel 188



wobei es ohne weiteres klar wird, daß nun wiederum eine Zeit gekommen ist, der das Konstruieren bis in die Gedankenfassung ein Quell der Freude war. An dieser flickartigen, wieder-

holungsseligen und dadurch starren Thematik begeisterte sich insbesondere die stark vortretende Instrumentalmusik, die gern im Dreiklangsrahmen terrassenförmig aufbaute und dabei den Konzertbegriff nun erst zum vollen Glanz ausholte (Beisp. 189). Gerade diese Steigerung des

Beispiel 189

Marc Antonio Bononcini. Il Trionfo di Camilla, 1696, Sinfonia avanti l'opera, 2. (Haupt-) Satz

Allegro Vl. unbegleitet … vierstimmig

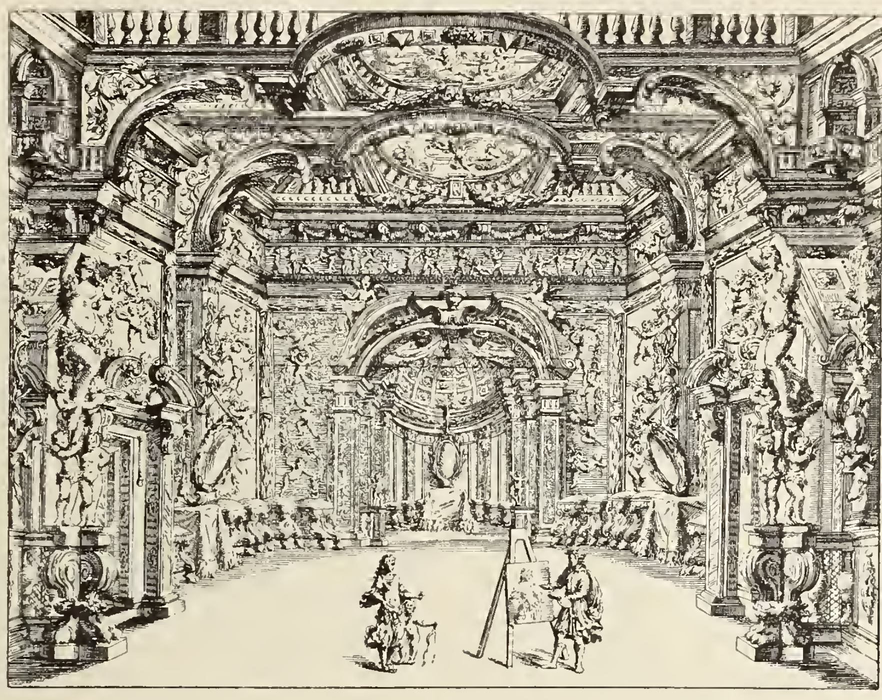
rein klanglichen Gegensatzspiels, das mit dem Intrumentalkonzert rasch den stärksten Anhang für sich gewann, unterdrückte in Italien wieder die strengeren polyphonen Anwandlungen sehr bald, die fugierte Schreibart blieb der welkenden Kirchensonate überlassen, den Hauptreiz empfand man im scharfen Wechsel rauschender Massenwirkungen und in virtuos-solistischer Nachbarschaft, also in einer Übertragung des Nebeneinander von Arie und starkem Ritornell ins rein Instrumentale. Dabei wirkte nun auch die Ritornellverteilung der Orchesterarie stilbildend ein, die schon längst die Gliederung durch Wiederholung in verwandten Tonarten erprobt hatte, ja auch die Teilung in einzelne Glieder zu ähnlichen Zwecken verfügte. Wir erinnern uns des Ritornellgebrauchs bei Zamponi, der sogar im Rezitativ mit Tonartwechsel Ordnung zu schaffen suchte, nun faßte Bononcini in der Camilla das Akkompagnato durch eine rollende Passage zusammen, die von Tonart zu Tonart moduliert; dabei ist zugleich die ältere gehaltene Streicherbegleitung zugunsten einer freien Bewegung, die schon kurze Akkordschläge zuzieht, aufgegeben (Beisp. 190). Die Neigung zur Konzertform, wie sie Vivaldi vollendet hat, wächst aber auch aus der wechselnden tonartlichen Verschiebung des Basso ostinato hervor, sie verpflanzt zugleich den Formkern der Fuge in die homophone Formarbeit; diese wieder zielte im Hochbarock bereits sichtlich auf die spätere Sonatenform hin. Die Vorbedingungen wurden in der Soloarie geschaffen, nicht bloß in der großen Da-capo-Mode, die bei Giulio Taglietti 1702 für die Instrumentalmusik ausdrücklich Modell steht (Violinsonaten Op. 6, „Pensieri musicali all' uso d'Arie cantabili, quali finite si ritorna a capo"), sondern insbesondere in den seit Monteverdi nicht erlöschenden Versuchen, eine erste Gedankenentwicklung in der Dominanttonart oder Durparallelen zu schließen und ihre Wiederkehr (Reprise) voll in der Haupttonart zu belassen. Wichtig ist in dieser Beziehung die Tätigkeit Cestis, der, wie wir hörten, die Umstellung der drei Glieder bevorzugt und die Wiederholungsteile unmittelbar nebeneinander reiht (ABB). Das obgenannte Duett im Pomo d'oro (II. 4.) bringt diese engere Transpositionstechnik selbst (im Gesang des

Beispiel 190

Bononcini. Il Trionfo di Camilla. Rezitativ der Camilla mit Streichern



Paris) mit weiter zielender Formspannung durch Transposition (in der Gegenstrophe der Ennone) und mit vollem Da-capo des Duettsatzes zusammen, wobei dieser einen leichten doppelten Kontrapunkt in der Oktave vorbeiführt. Auch in der Da-capo-Arie kam es schon vor, daß der Mittelsatz durch einfache Transposition des Hauptsatzes in die Dominante gewonnen wurde (Pallavicino, Amazzone, s. Lorenz, Beisp. 190). Die Instrumentalmusik trat auch vom Tanzsatz aus der Sonatenform näher, aber nur in geringfügigen Ansätzen. Die Arienform Cestis fand starke Verbreitung, Stradella, Pasquini und der junge Scarlatti liebten sie ganz besonders, so daß Lorenz sie geradezu ,,Seicentoarie" nennen konnte, allerdings seltsamerweise ohne ihre Pflege durch Cesti zu kennen. Die Instrumentalmusik nahm gegen das Jahrhundertende in Italien ganz gewaltigen Aufschwung, auch hier machte sich der formale Ausgleich geltend, der in der Oper noch einseitiger auf Alleinherrschaft der in ihren Maßen allmählich immer mehr anschwellenden Da-capo-Arie ausging. Die Wiederholung des Hauptsatzes wurde gesangstechnisch ausgenutzt, durch die französischen Ästhetiker hören wir aber, daß sie auch oft ganz überschlagen wurde!



122. Szenenbild aus Bernardo Sabadinis Dramma fantastico musicale ,,Il favore degli Dei", Dichtung von Aurelio Aureli, Parma 1690. Stich nach Dom. Mauro von Giov. Ant. Lorenzino.
Der Architekt Ferd. Galli Bibiena war mit der Ausgestaltung der Feierlichkeiten bei der Hochzeit des Herzogs Eduard Farnese mit beauftragt.

In Venedig blühte das Theaterwesen ungemindert weiter, wir sind aber über das wahre Gesicht der spätvenetianischen Oper auffallend schlecht unterrichtet. Von den Komponisten, die zumeist außerhalb der Theatermusik voll anerkannte Leistungen aufweisen, sind Venetianer Marc Antonio Ziani, der Neffe des Peter Andreas, Antonio Caldara, beide für die Wiener Oper von großer Bedeutung, Antonio Gianettini, der auf die deutsche Oper Einfluß erlangte, der Legrenzischüler Antonio Lotti, der in der Renaissance des A-cappella-Stils und im polyphonen Madrigal eine führende Stellung einnahm, Tommaso Albinoni, der bedeutende Instrumentalkomponist und fruchtbare Dramatiker, Giovanni Maria Ruggieri, Giuseppe Boniventi, Giovanni Porta, später in London und München tätig, Antonio Vivaldi u. a. m. Aus ganz Oberitalien strömten ferner gediegene Kräfte in Venedig zusammen, wo der Ruf der alten Theaterstadt eifersüchtig gewahrt wurde. Aus Brescia wanderte einer der fleißigsten Opernschreiber ein: Carlo Francesco Pollaroli, von Legrenzi ausgebildet, sein Sohn Antonio war dann schon als gebürtiger Venetianer an der Oper beteiligt; mit Bologna, der Hochschule des Kunstgesanges und des Instrumentalstils, herrschte besonders reger Wechselverkehr; der langlebige Giacomo Perti, der Lehrer des Padre Martini, Francesco Antonio Pistocchi, der 1705 in Bologna seine Gesangsschule begründete, Giuseppe Felice Tosi, der Vater des berühmten Gesangslehrers, Attilio Ariosti, der 1698—1705 in Berlin wirkte, beide Bononcini, Alberto Ristori, der seit 1715 in Dresden hervor-

tritt, Giov. Maria Orlandini, der Dichterkomponist Giuseppe Maria Buini, sie alle waren um die Venetianer Oper bemüht, ihnen gesellen sich Lottis Schüler Michel Angelo Gasparini aus Lucca, der Lehrer der Faustina, Francesco Gasparini aus Lucca, der in Rom Corellis Unterricht genoß, der Verfasser der beliebten Generalbaßschule ,,L'Armonico prattico al cembalo" (Rom 1683), Fortunato Chelleri aus Parma, deutscher Abkunft u. a. zu. Die Neapolitaner dringen in Venedig erst in den Zwanzigerjahren des 18. Jahrhunderts vor; 1723 wird Leo zuerst aufgeführt, 1725 Vinci, 1726 Porpora.

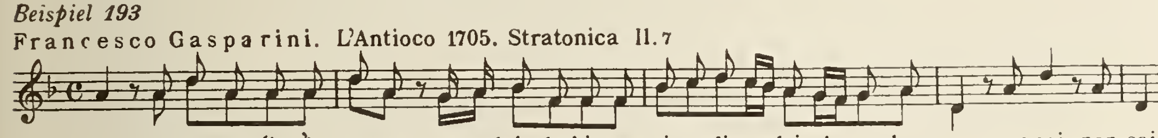
Bis zu diesem Zeitpunkt wurde in Venedig selbst an der Oper ausgreifend gearbeitet, ohne daß sich über die Art dieser Arbeit ohne umfassendes Quellenstudium ein verläßliches Urteil fällen läßt; die allgemeine Meinung, die darin einen großen Niedergang des Opernstils erblickt, wird wohl Berichtigung erfahren, obgleich die einseitig den Neapolitanern zugeschriebene Vereinheitlichung der Opernmusik auf Grundlage der älteren Venetianer Richtung Legrenzis und Pallavicinos fortschreitend zunahm. Der Abfall von den Idealen des Musikdramas zur Sängeroper, also zur Opera seria, vollzog sich jedenfalls in Venedig schon lange vor dem entscheidenden Eintritt Neapels in die Operngeschichte, daß aber strengere dramatische Absichten weiter rege blieben, zeigen schon die Bemühungen Apostolo Zenos um den Operntext.

1668 in Venedig geboren, von Beruf Geschichtsforscher, hatte Zeno seit 1696 als Opernlibrettist durchschlagenden Erfolg, so daß er seit 1705 Pietro Pariati zur Beihilfe heranzog. Mit hohem Ernst formte er die historische Oper, zuerst 1697 mit dem ,,Eumene", dabei bekannte er sich offen als Schüler der Franzosen und unterwarf den Musiktext den Forderungen der Tragödie. Äußerlich zeigt sich diese Abhängigkeit in der fünfaktigen Teilung der Handlung, innerlich in der starren Charakteristik mit ihrem Übermaß in Güte und Bosheit. Das Verhältnis zwischen Musik und Drama wurde ganz im Sinne der Entwicklung der Opernmusik einheitlich geregelt, indem das Drama dem Rezitativ vorbehalten blieb, während die Arie an den Szenenausgang gebannt wurde; dadurch ist der Personenverkehr schablonenhaft festgelegt, der allmähliche Figurenabgang dient dem Arienbedarf. Dieses Schema behält in der Opera seria über Metastasio hin lange seine Geltung. An den dramatischen Spannungen hat nun die Musik nahezu keinen Anteil, sie ist als lyrische Kraft gedeutet, die Vergleichsarie wird Modeerscheinung. Darum ist die vertiefte, ja verbohrte Charakterschilderung Zenos für die musikalische Gestaltung fast ganz verlorengegangen, sie war nur in der Zusammenfassung der Einzelarien zu erreichen; es ergab sich aber der sonderbare Zustand, daß zwar die Tyrannei musikalischer Grundsätze offenkundig maßgebend war, daß aber der Textdichter selbständig gegen die Übermacht dieser musikalischen Anforderungen ankämpfte und seine Rechte gegen die Musik zu wahren wußte. Von den Eigentümlichkeiten des älteren Operntextes hat Zeno den guten Ausgang übernommen, aber dessen Vorliebe für das Wunderbare, für Allegorien und für komische Zutaten weitgehend abgelehnt, auch das Übermaß des Erotischen eingeschränkt. Als er sich 1718 nach Wien verpflichten ließ, und zwar nur zur Abfassung ernster Stücke, hatte er bereits mit 32 Texten seine Auffassung voll bekundet.

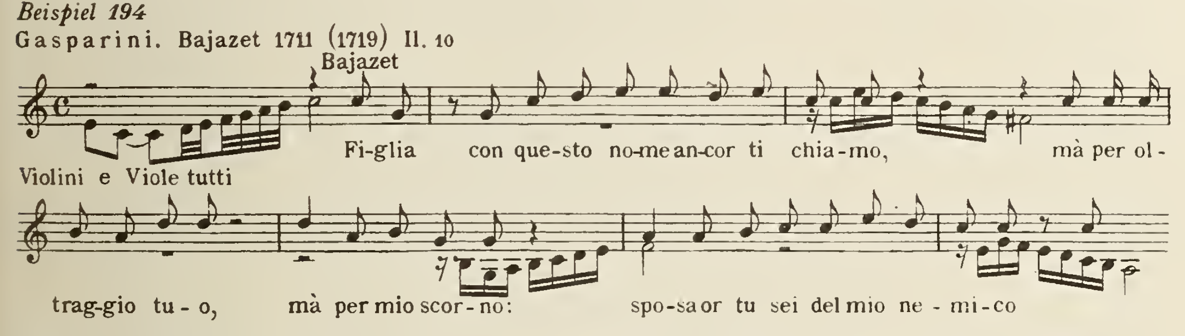
Das Verhalten der Musik zu Zenos Texten sei an zwei spätvenetianischen Partituren gestreift. In Pollarolis ,,Faramondo" (1699) lehrt die einleitende ,,Ouverture", daß sich Lullys Ansehen bis nach Venedig durchzusetzen wußte, Händels ,,Rodrigo" (Florenz 1707 oder 1708) versieht dann die hier über Hamburg eingeführte Ouvertüre mit einem Anhang von sieben Tanzsätzen nach deutschem Suitenbrauch. Sonst hat die Opera seria bei Pollaroli die seither allgemeingültige Teilung in flüchtiges Sekkorezitativ ohne jede Spur von melodischer Verzögerung und in massiven Arieneinbau völlig angenommen. Unter den Arien stützen sich bloß wenige auf den Kontinuo allein, alle anderen sind orchestral begleitet, allerdings nur mehr dreistimmig, mit zwei Ausnahmen gebietet die Da-capo-Form allein, die auch das einzige Duett beherrscht. Die Da-capo-Arie hat nun breiten zweiteiligen Hauptsatz, der Bravourgesang triumphiert, der Ausdruck wechselt zwischen starrer Feierlichkeit und tänzelnder Galanterie. Der heroische Stil prunkt gern mit rasselnder Unisonobegleitung und großen Intervallsprüngen (Beisp. 191), aus Frankreich sind die effektvollen Violinschleifer eingedrungen (Beisp. 192). Franz Gasparinis ,,Antioco" (1705) bietet ein sehr ähnliches Bild, obwohl hier die Fäden zu der früheren Venetianer Technik noch nicht so restlos abgeschnitten sind. Die 35 Arien der



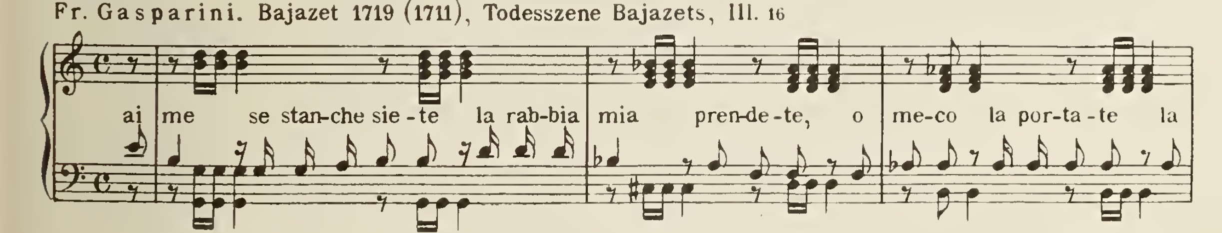
drei Akte umfassen 14 Kontinuobegleitungen, das Rezitativ ist immer noch melodisch durchwirkt, wenn auch nur mehr in wenigen kurzen Stellen. Die breite Da-capo-Form sitzt aber fest im Sattel, ihr folgt auch wieder der einzige Duettsatz der Oper; die einstimmige Führung von Gesang und Violine ohne jede Begleitung entspricht einer Modeerscheinung (s. Beisp. 193), der

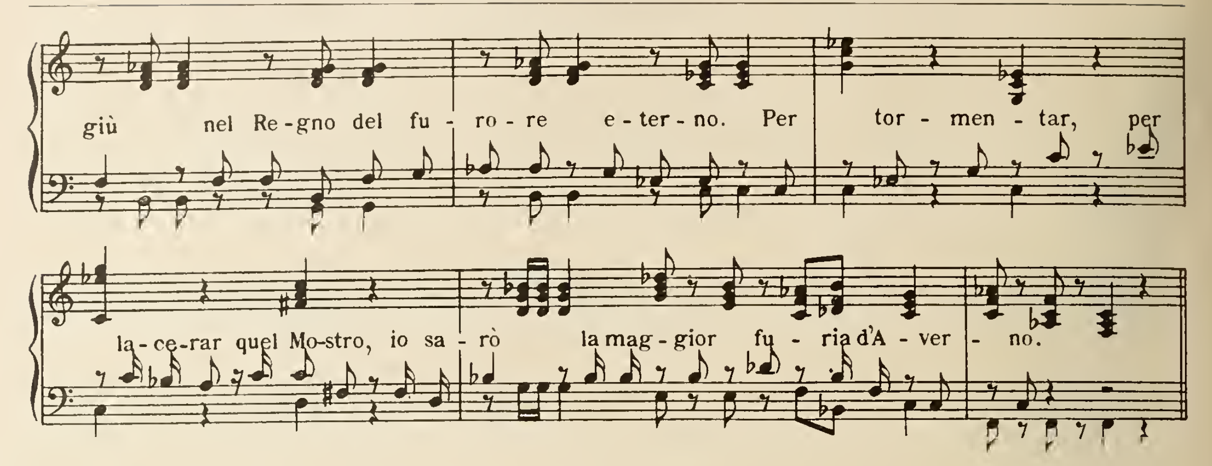


sich Händel gleichfalls eifrig zugewandt hat, ebenso der häufige Verzicht auf Baß und Akkordinstrumente im Arienorchester. Gasparini war die Ausbildung des freien dramatischen Rezitativs sehr angelegen, wie insbesondere sein „Tamerlano" (1711) und dessen Überarbeitung als „Bajazet" (1719) bezeugt, er wies damit wieder Händel die Richtung. In einer freien Rezitativszene (Beisp. 194) wirkt das Streicherunisono mit einheitlichen energischen Bewegungs-



figuren durchlaufend mit, für das dramatische Ende Bajazets ist das Akkompagnato zum Hauptmittel der Darstellung erhoben (Beisp. 195), wobei die musikalische Szenenführung auch





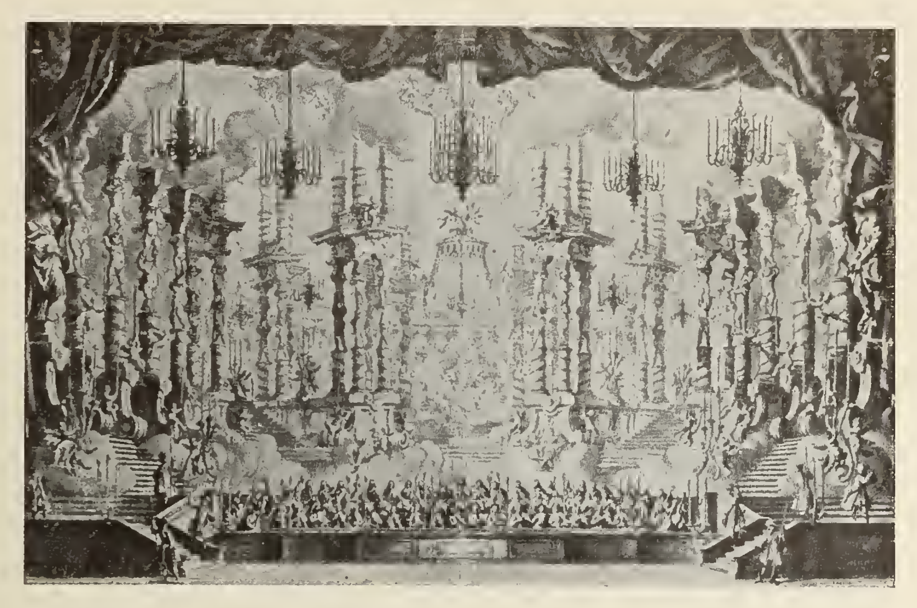
ein kurzes Orchesterarioso umspannt. Diese Behandlungsweise war für die Zukunft von tiefer Bedeutung, sie zielt über Händel auf Gluck hin.

Wir müssen nun angesichts der erreichten gänzlichen Festlegung der dramatischen Großform auf die Reihung von sinnfälligst abgehobenen Da-capo-Arien die formale Entwicklung der Venetianer Oper und ihres Einflußbereichs rückschauend überblicken und fassen das Vortreten geschlossener Formen übersichtlich zusammen, wobei sich die eingeklammerten Zahlen auf die Abfolge der drei einzelnen Akte beziehen. Als Ausgangspunkt kann Monteverdis Ritorno dienen (1641), worin 37 Arien und Lieder, 9 Duette, 7 Terzette und 2 Chöre, also insgesamt 55 musikalisch geschlossene Formen zu scheiden waren.

	Kontinuoarien	Orchesterarien	Duette		Insgesamt
Giasone, Cavalli (1649)	18 (5, 6. 7)	9 (5, 1, 3)	6 (1, 3, 2)		33 (11, 10, 12)
Dori, Cesti (1661)	27 (6, 14, 7)	5 (2, 1, 2)	3 (1, 2, 0)	1 Sextett	36 (9, 17, 10)
Gerusalemme, Pallavicino (1687) . . .	51 (19, 15, 17)	11 (3, 3, 5)	2 (0, 1, 1)		64 (22, 19, 23)
Statira, Scarlatti (1690)	25 (9, 8, 8)	26 (8, 6, 12)	2 (0, 1, 1)		53 (17, 15, 21)
Camilla, Bononcini (1696)	24 (8, 9, 7)	25 (9, 8, 8)	4 (1, 1, 2)		53 (18, 18, 17)
Faramondo, Pollaroli (1699)	7 (3, 3, 1)	31 (12, 10, 9)	1 (0, 1, 0)		39 (15, 14, 10)
Antioco, Gasparini (1705)	14 (6, 4, 4)	21 (6, 8, 7)	1 (1, 0, 0)		36 (13, 12, 11)
Agrippina, Händel (1709)	9 (5, 3, 1)	31 (11, 13, 7)	0, (1 Quart, 1 Terz I.) . .		44 (18, 17, 9)
Telemaco, Scarlatti (1718)	0	41 (15, 14, 12)	8 (3, 4, 1)		53 (18, 20, 15)
			2 Cori II., III., 1 Quint. II., 1 Quart. III.		

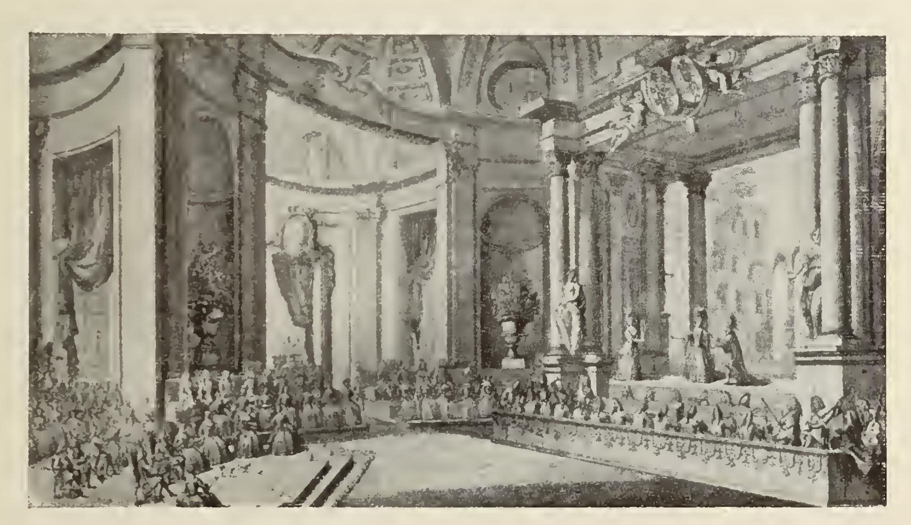
Dem Venetianer Theater gehört auch eine Oper Händels an, dessen italienische Jugendreise (1706—1710) zuvor schon den unvollständig erhaltenen Rodrigo gezeitigt hatte. Bereits darin taucht sich der junge Meister, der aus Hamburg Selbstentlehnungen und Anleihen aus R. Keiser (Octavia), in kanonischen Führungen und in der Kontrapunktarbeit deutschen Organistengeist eingestellt hatte, tief ein in die volkstümliche jugendfrische Klangwelle, die in Oberitalien damals groß geworden war. Mit dem vollen Erfolg der Agrippina in Venedig (26. Dezember 1709) geriet der Gast aus Deutschland schnell in die erste Reihe der zeitgenössischen Opernkomponisten. Der Text Grimanis spinnt einen echt venetianischen Intrigenstoff aus, aus den beiden frei gefügten Ensemblesätzen der Partitur, dem Quartettgruß an den Jüngling Nero auf die falsche Nachricht vom Tode Kaiser Claudios hin und dem noch rascher vorbeiflatternden Terzett, das die Liebeswerbung Claudios um Poppea stört, weht uns die Freizügigkeit altvenetianer Dramaturgie entgegen. Im feingeprägten Rezitativ mischt sich deutsches Erbgut mit Venetianer Zügen, die Arien weichen formaler Gleichmacherei geschickt aus, worauf Händel dauernd bedacht geblieben ist, der bloße Kontinuo genügt dem Sologesang noch ziemlich oft, zumeist schließen die kräftigen Venetianer Instrumentalritornelle ab, wiederholt hat der ostinate Baß das Wort, mehrere kurze Liedsätze sind eingestreut, die zum Teil über den Rodrigo

bis nach Hamburg zurückzuverfolgen sind. Daneben stehen sechs große konzertierende Arien, in denen meist die Solooboe oder die Sologeige hervortritt; die volkstümliche Wirkung einstimmiger Arienbegleitung von Violinen allein oder vom ganzen Streichkörper unisono entspricht der obenerwähnten spätvenetianer Manier, der starke Gegensatz zwischen einstimmigem Gesang und unmittelbar einsetzender starker Tuttibesetzung ist gleichfalls Venetianer Brauch. Die Charakterschilderung der Titelfigur arbeitet aber mit ungewöhnlichen rezitativischen Mitteln in der Arie, wozu bereits im Rodrigo Vorstudien gemacht wurden, Poppeas Gesänge halten mit ihrer viel leichteren Tonsprache vorzüglichen Abstand, Poppeas Partie stellt übrigens noch einen hübschen Beitrag zur Venetianer Schlummerszene; in Melodik und Satz bricht wieder mehrmals die Gefühlsart der deutschen Heimat des Meisters durch.

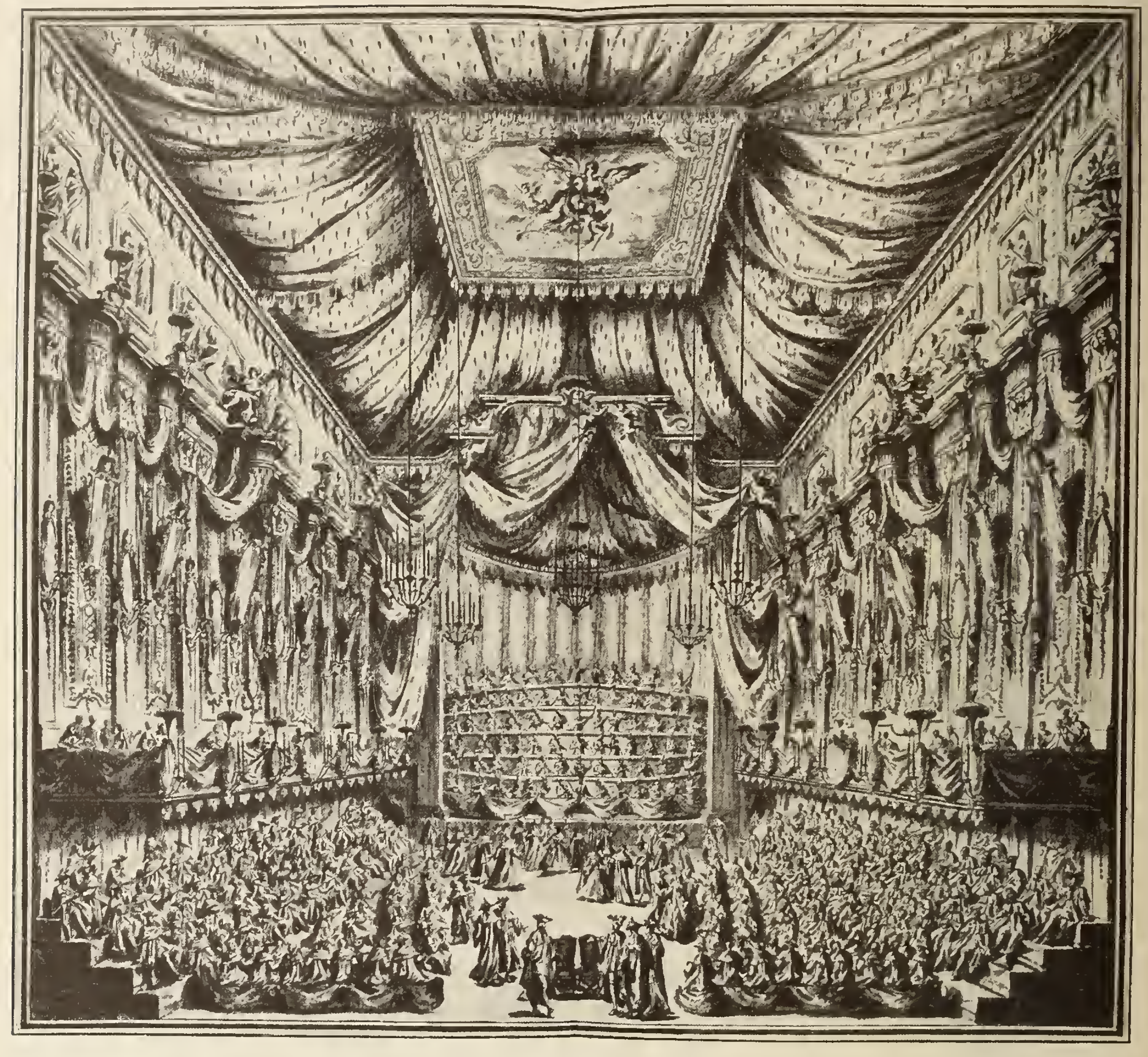


123. Venetianische Ballettfestlichkeit am 1. März 1740 im Theater San Gio. Grisostomo. Stich nach einer Sepiazeichnung von Antonio Jolli.
Bühne und Zuschauerraum sind durch Stufen verbunden, die Szenerie stellt das Reich der Göttin Flora Galata dar.

Das allgemeine Urteil über die spätvenetianische Oper stützt sich auf die bekannte Satire Benedetto Marcellos „Il teatro alla moda", die in die Verlotterung des Opernwesens zu Venedig um 1721 mit beißender Schärfe hineinleuchtet. Marcello hatte eine Reihe von Vorgängern auf seinem Kriegspfad, so insbesondere die Sängersatiren von Salvator Rosa und Lodovico Adimari, auch der kritische Feldzug Muratoris gegen die Oper spiegelt sich in seinen Gedanken wieder, die reiche Spannweite, die seltene Treffsicherheit und der künstlerische Ernst seiner rasch hingeworfenen Aphorismen heben die Bedeutung dieses Büchleins aber über die Sachkenntnis der eigenen Zeit zu allgemeingültiger Geißelung des Opernschlendri-



124 Opernvorstellung um 1720 im Theatersaal des königl. Schlosses zu Turin. Nach einem Stich des kgl. Architekten Phil. Juvara.



125. Ein Maskenball im Saaltheater des kgl. Palastes zu Neapel, 1747. Stich nach Vincenzo Rê von Felice Polanzani.

ans überhaupt. Seiner Meinung vom Kastratenwesen hat Marcello auch in zwei scherzhaften Madrigalen mit künstlerischer Laune Ausdruck gegeben; die Tenöre und Bässe verkünden vierstimmig den mit Aufschreien reagierenden Kastraten, daß sie nach der Schrift vom Himmelreich ausgeschlossen seien, die Soprane und Alte schleudern als Erwiderung das Verdammungsurteil zurück, die Flammen des Erebos würden Tenöre und Bässe verschlingen, denn es stehe geschrieben ,,quei che castrati son, saran beati". Die Aufzeichnungen der monströsen Koloraturen sind dabei von besonderem Wert, sie laufen den seltenen Urkunden über instrumentale Improvision parallel (Corelli, Händel).

Für Venedig erwuchs in Neapel langsam die gefährlichste Nebenbuhlerin im Theaterbetrieb. Hier sind Ableger der Venetianer Musikdramatik bis 1651 zurückzuverfolgen; sie wurden musikalisch ,,bereichert" durch Francesco Cirillo, dessen ,,Orontea" von 1654 insbesondere in den komischen Szenen vielversprechende Selbständigkeit bewies; Giuseppe Alfieris ,,La fedeltà trionfante" (1655) und Francesco Provenzales ,,Teseo" (1658) sind verschollen. Regelmäßige Opernvorstellungen setzten 1668 im Teatro di S. Bartolomeo ein, sie wurden vorwiegend von auswärts bezogen. Die heimische Musikkomödie bricht erst seit 1709 im Teatro


126. Giov. Batt. Bononcini. Nach dem Schabblatt von J. Sympson jun.

Fiorentini unvermittelt hervor. Als Begründer der Neapolitaner Tonschule ist seit kurzem Francesco Provenzale sichergestellt, der Direktor des Konservatoriums de' Turchini, ein Meister voll südlichen melodischen Schwunges, von dessen weicher Tonsprache zwei in Rom aufgetauchte Partituren nebst etlichen Kantaten wertvolles Zeugnis geben. Diese erhaltenen Opern, „La Stellidaura vendicata" und „Il schiavo di sua moglie", wurden 1670 und 1671 im genannten Konservatorium aufgeführt, und die Neapler Konservatorien bekundeten wie ihre Schwesteranstalten in Venedig für die Opernpflege eine wichtige Sendung. Im Opernspielplan herrscht dann zwischen 1688 und 1719 der Name Scarlatti vor, neben ihm mengen sich Neapolitaner erst allmählich ein, so Domenico Sarro, der Schüler Provenzales (seit 1690), Francesco Mancini seit 1702, Antonio Orefice seit 1708 (Musikkomödie), Nicolo Porpora seit 1711, Nicolo Fago, der Schüler Provenzales, 1713, Francesco Feo, Fagos Schüler, seit 1718, Leonardo Vinci seit 1722.

Die Neapolitaner stehen anfangs im Strome älterer barocker Zeitbestrebungen, die Ausgestaltung des Sologesanges nach instrumentalem Muster führt aber zum Überwuchern der virtuosen Bravour, der homophone Rückschlag gegen die oberitalienische Renaissance der kontrapunktistischen Arbeit geht bis zur absichtlichen Nachlässigkeit der Satztechnik und sorgloser Baßführung; darin lebt die allgemeine Erleichterung des galanten Stils, der Verfall des Rezitativs schreitet weiter fort, die Textbehandlung verbohrt sich in jene steten Wortwiederholungen, die dann Metastasio selbst eine Epidemie Italiens genannt hat. Demgegenüber erhebt sich eine neue reißende Pathetik der Melodieführung, die sich von den kleinlichen Sequenzen der Venetianer losmacht und in großem Schwung starke sinnliche Wirkung anstrebt, sowie eine individuellere Orchesterbehandlung und ein leidenschaftliches Orchesterrezitativ.

Diese Wendung zum galanten Opernstil ist um 1720 da, ihre Anfänge werden von Oberitalien beeinflußt, wie u. a. Bononcinis Camilla beweist, die 1696 in Neapel, 1697 in Wien aufgeführt wurde; nach Allacci war sie für Wien geschrieben, eine Wiener Partitur teilt sie nicht Marc Anton, sondern dem seit 1691 in Wien bediensteten Giovanni zu. Diese Oper nahm einen ungewöhnlichen Siegeszug durch ganz Europa, das Bild ihrer Musik entspricht noch dem Standpunkt Pallavicinos, doch halten sich nun Kontinuoarie und begleitete Arie das Gleichgewicht, die Da-capo-Form ist fast durchweg alleinherrschend und ihre Maße sind in den Orchesterarien beträchtlich erweitert. Die Kontinuogesänge haben knappere Fassung, keine Devise, ostinatoartige, venetianische Bässe, ein selbständiges Ritornell, das ihnen zumeist folgt. Die großen Arien mit ausgeführter Orchesterbegleitung teilen den Hauptsatz bereits einige Male in zwei, durch Ritornell getrennte Teile, die Devise ist hier Regel, sie wird auch gelegentlich im Mittelsatz beachtet. Die Melodik ist aber sehr leichtflüssig und geschmeidig, der Sizilianenrhythmus wird schon auffallend häufig verwendet (Beisp. 196). Die freie Behandlung des Orchesterrezitativs wurde oben erwähnt, das Sekko ist aber immer noch vielfach innerlich belebt, wenngleich es ein sehr rasches Tempo liebt. Wichtig ist endlich der Buffostil mit seinem deutlichen Herumreiten auf einem gegebenen Taktmotiv (Beisp. 197).

An die römische Oper und an Oberitalien schließt sich insbesondere Alessandro Scarlatti aus Palermo (1659—1725) an, der, wie früher sein Landsmann Luigi Rossi, in Rom Wurzel



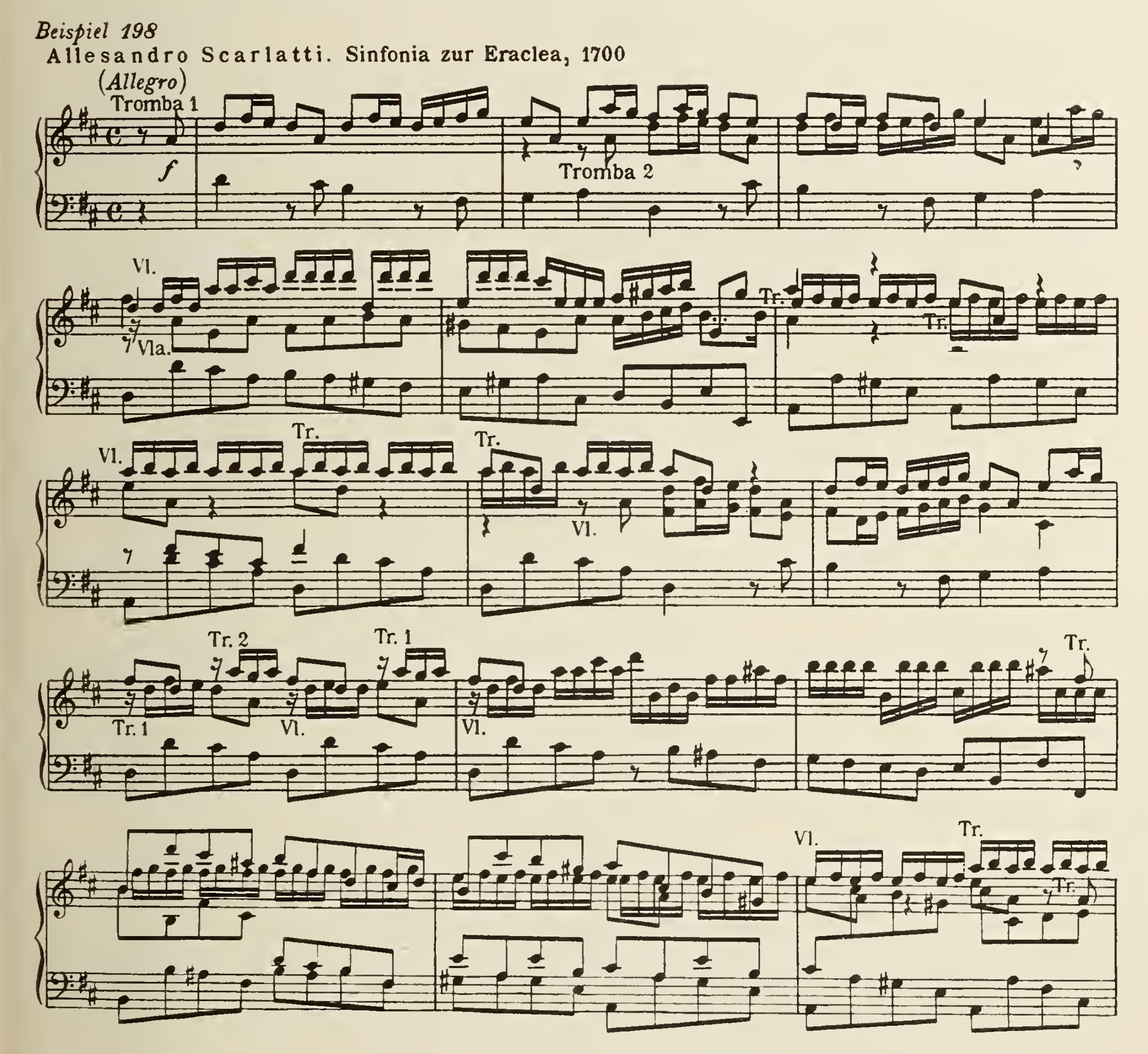
gefaßt hatte. Hier erfuhr er seine künstlerische Ausbildung, nach Quantz als Schüler Carissimis, vielleicht auch Pasquinis, hier erlebte er durch Corelli entscheidende Anregungen, hier betrat er, gefördert durch Cestis Gönnerin, die Königin Christine von Schweden, die dramatische Laufbahn.

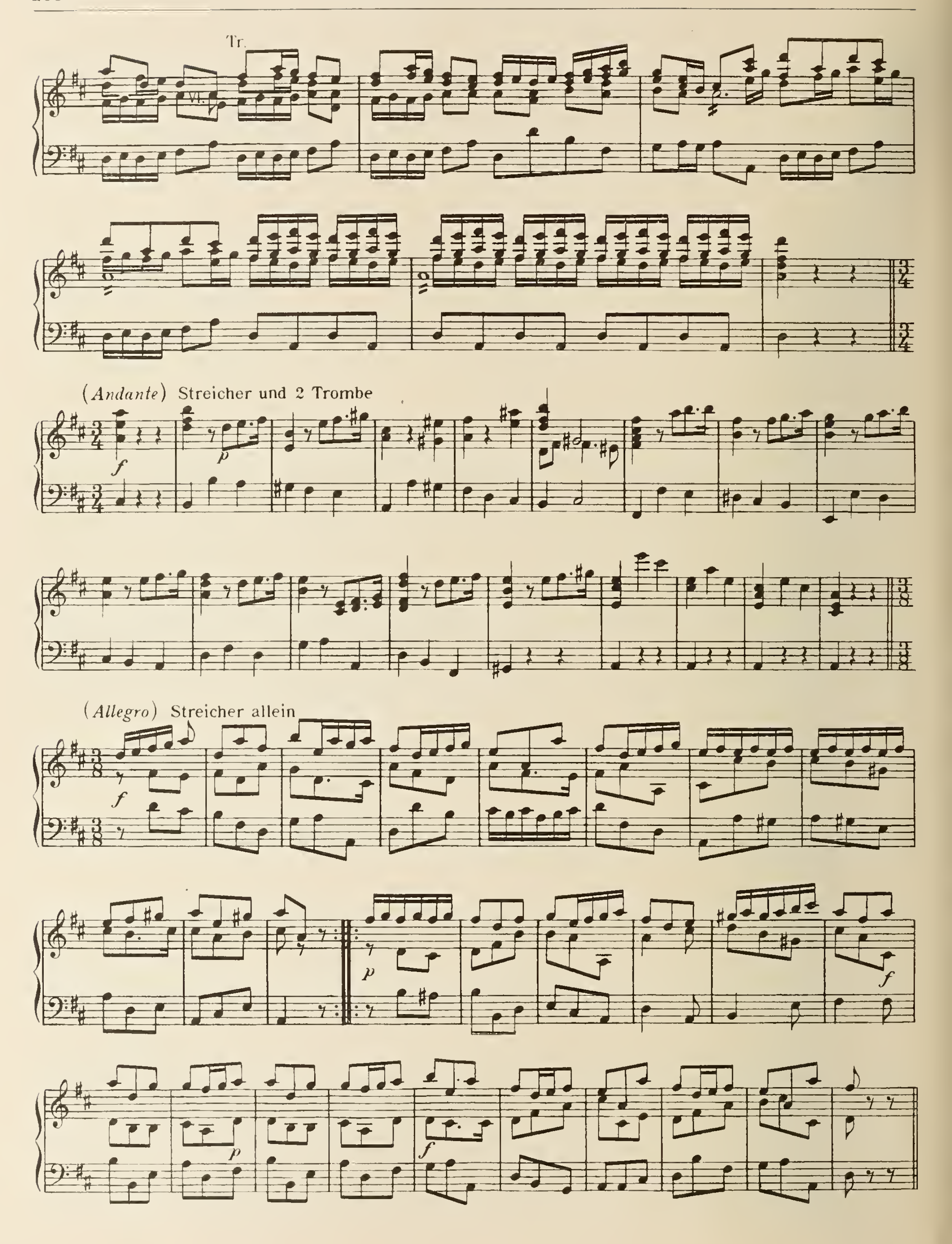
Im Capranicatheater und in einem römischen Kolleg wurde 1679 die erste Oper Scarlattis gesungen, „Gli equivoci nel sembiante", die in Bologna, Wien und Ravenna nachgespielt wurde, also gleich allgemeine Aufmerksamkeit erregte. Die drei Akte beschäftigen nur vier Personen, der Stil der Musik ist venetianisch, die Sinfonia bereits dreisätzig, die kleine Da-capo-Arie hat den Vorrang, die römisch-venetianische Freiheit der Darstellung im Sinne musikdramatischer Formspannung zeigt sich in manchen Einzelzügen, so beim Entwurf einer Schlummerszene oder bei der Einschaltung einer ganzen Spielszene zwischen Mittelsatz und Wiederholungsteil einer Da-capo-Form. Den folgenden dramatischen Versuchen dient die Cestische Arie (ABB) als Hauptwert, dabei geht der Gesamtplan auf reiche Abwechslung der Formen aus, Da-capo und Ostinato behalten wichtige Aufgaben (S. Lorenz, Beisp. 350—369, 215, 264). Schon 1681 wird ein Quartett „senza cembalo" gesungen (vgl. Lorenz, Beisp. 206, 250), das Rezitativ wahrt die melodische Führung der Nachfolge Cestis. 1683 ist mit dem schwachen Textbuch des „Pompeo" die große Oper angegangen, die während der ersten Wirksamkeit zu Neapel (1683—1702) im engen Anschluß an die oberitalienischen Anschauungen fortlaufend ausgebaut wird, bis der Stil seit 1697 dahin ausgeglichen erscheint, daß die große Da-capo-Arie mit ausgebildeter Devisenmanier einem ganz abgedämpften Sekkorezitativ steil gegenübersteht. Die Aufführungen wechseln stets zwischen Rom und Neapel ab.

Die bequem erreichbare Charakterkomödie „La Rosaura" (Rom und Neapel 1690) beweist die Zugehörigkeit des Stils der Jugendzeit zu Oberitalien. Die Da-capo-Arie ist darin zwar schon Hauptform, neben ihr behaupten sich aber ältere Formbildungen, die Kontinuobegleitung der Arien bleibt gegenüber dem Orchestersatz in der Minderheit, das Da-capo ist in abwechslungsreicher Art gehandhabt, es reicht von kurzen liedhaften Sätzen bis zur großen Charakterform. Im zweiten Akt folgen gar drei Da-capo-Arien unmittelbar aufeinander. Die Szenenführung ist in gut venetianischer Art belebt, sie wird durch Arienzitate verknüpft, das Rezitativ zeigt bewegte Bässe, ariose Einschübe und sonstige sinnvolle Gliederungen, die Ariososzene zu Beginn des zweiten Aktes hat Legrenzis Totila zum unmittelbaren Vorbild. Die Arienthematik ist zumeist von der Venetianer Kleingliederung bestimmt, die vom Baß ausgeht, es finden sich aber Ansätze zum Dreiklangschwung mit breiter gesanglicher Linienführung (vgl. auch Lorenz Beisp. 217). Die Sinfonia ist noch eine kirchensonatenähnliche Gestaltung, der Prolog der Venus entwickelt eine geräumige, glänzende Kantate.

Aus der venetianischen Oper stammt ferner Scarlattis Vorliebe für den Trompetenklang. Trompetenarien enthält u. a. die Statira, 1690 (Lorenz, Beisp. 208), der „Prigionero fortunato" (1698) oder die „Eraclea" (1700), auch Lautenarien werden eingesetzt, die noch von Marcello gestreifte Venetianer Manier, den Gesang nur mit Violinen ohne Baß zusammenzubringen, ist

gleichfalls vertreten. Dem Sizilianenrhythmus wird wiederholt Tribut gezollt, 1698 heißt ein solcher Gesang geradezu „Aria detta la Siciliana“ (Lorenz, Beisp. 285), der Bravourgesang wetteifert mit den instrumentalen Bestrebungen, Nachtigall und Echo regen ihn vorzüglich an (Lorenz, Beisp. 270, 272). Die instrumentale Operneinleitung nimmt nach Anregungen Corellis eine Wendung von bleibender Bedeutung; die für die Zukunft maßgebende dreisätzige Anordnung — homophones Allegro, langsamer Mittelsatz, Tanzsatz — taucht zuerst bei der Komödie „Dal male il bene“ auf (1686, vielleicht schon 1681). Das Vorspiel zur „Eraclea“ zeigt etwa die typische Gestalt (Beisp. 198). Wichtig für die Neapler Opern des Meisters ist das Verhältnis der komischen Szenen zur ernsten Oper; die regelmäßig vorkommenden „parti buffe“ sind zumeist auf bestimmte Stellen festgelegt, in den ersten Akten am Ende, im dritten Akt kurz vor dem Schluß. Die komische Alte ist Tenorrolle, häufig sind komische Duette. Die ernsten Duette werden sparsamer eingestreut als bei den Venetianern, sie sind dafür breiter gespannt, nehmen die Da-capo-Form auf und beginnen gern mit dem einander entsprechenden




Tr.
VI.
(Andante) Streicher und 2 Trombe
f
p
(Allegro) Streicher allein
f
p
f
p
f

Nacheinandersingen beider Personen, deren Stimmen sich am Schluß des Hauptteils vereinigen. Im Sekko treten noch wiederholt zwei und drei Stimmen zusammen (Lorenz, Beisp. 143, 251, 256). Das höhere Ensemble ist sehr selten, doch hängt z. B. das Septett der Eraclea noch am älteren diesbezüglichen Gebrauch, es meidet auch die Da-capo-Form, die Stimmen lösen einander aber nun nur ab, so daß für ihre Notierung eine einzige Zeile genügt. Das Orchesterrezitativ ist gleichfalls nur ausnahmsweise anzutreffen, z. B. in der „Olimpia vendicata" (1686), im dritten Akt der „Rosaura" (von Chrysander in der A.Mus.Ztg. 1882 mitgeteilt) oder in der „Statira" (1690); die gehaltenen Streicherakkorde bei diesen Sätzen weisen wiederum deutlich nach Venedig zurück. Im „Clearco" (1699) kennt das freie Orchesterrezitativ aber schon ausdrucksvolle Bewegungsfiguren (Lorenz, Beisp. 140), dieselbe Oper belegt auch die alte Praxis der Refrainbindungen im Kontinuorezitativ.



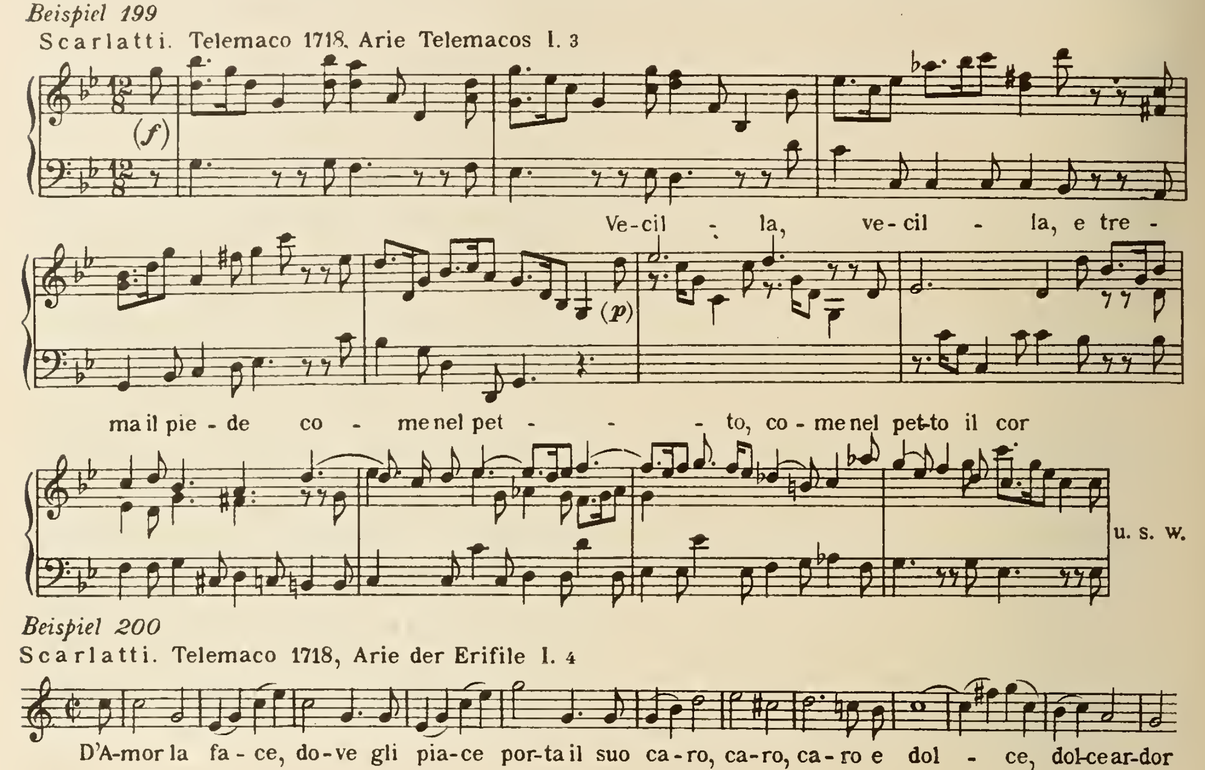
127. Alessandro Scarlatti. Unbezeichnetes Gemälde.
Nach Katalog der Ausstellung „Musik im Leben der Völker", Frkf.

Von 1703—1707 unterbricht Scarlatti seine Tätigkeit in Neapel und lebt wieder in Rom. Hier ist die Oper zur Zeit unterdrückt, doch schreibt er mehrere (heute verlorene) dramatische Werke für den Großherzog von Toskana, für dessen Villa in Pratolino; 1707 erscheint er mit zwei Opern in Venedig auf dem Theater von S. Giovanni Crisostomo, beide sind gegen seine sonstige Gepflogenheit fünfaktig geteilt, mit Balletten versehen, und entbehren der komischen Szenen. Die Musik ist von der feineren Textgestaltung des Conte Roberti im Geiste Zenos wohltätig beeinflußt und findet Töne, die an Bach gemahnen; den Elektrastoff des Mitridate Eupatore konnte Händel auf sich wirken lassen.

In den Opernpartituren seiner zweiten Wirksamkeit zu Neapel (1708—1721), die wieder für Rom und Neapel geschrieben wurden, erfährt der Instrumentalpart reiche Ausgestaltung. Die Kontinuoarien treten immer mehr zurück, die Formen werden fortschreitend geweitet, gegensätzliche Devisen voll von breitem Pathos hingestellt (vgl. Lorenz, Beisp. 282—284). Im „Ciro" (Rom 1712) ist viel Tanz und Ballett vertreten, die brillante Musik zu „Tigrane" (1715) baut das Arienorchester mit Oboen, Fagotten und Hörnern aus, bezieht auch die solistische Mitwirkung von Laute und Violetta d'amore ein, im „Carlo, Re d'Allemagna" (1716) begegnet uns wiederum die modische Erscheinung der Arien „con Violini all' unisono" (Arie „Nò, non disperar"), sowie der steigende Einfluß des Instrumentalkonzerts: zwei Solocelli oder zwei Soloviolinen begleiten gelegentlich obligat. 1718 wurde Scarlattis einzige komische Oper im Florentiner Theater gegeben, „Il trionfo del onore".

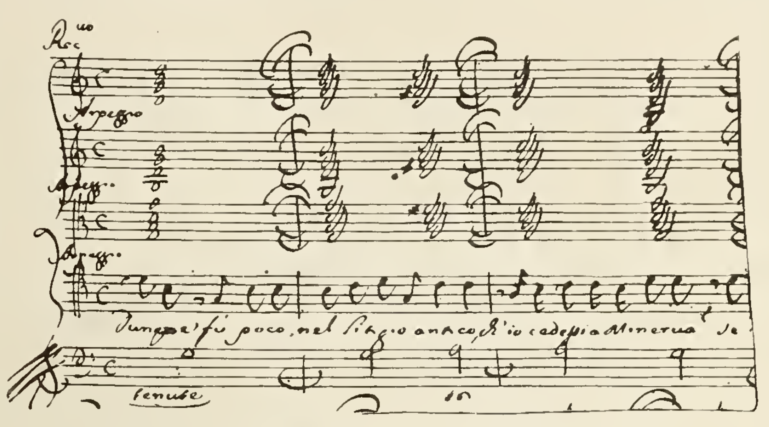
In Rom schließt der Meister sein dramatisches Schaffen ab (1718—1721), der „Telemaco", von Capece (1718), bietet sehr großen Orchesterapparat auf, die Partitur benötigt wiederholt 15 Zeilen, so im Prolog (Minerva und Neptun); Minerva wird auf der Bühne von einem kleinen Streicherkörper begleitet, aus dem allgemeinen Orchester heben sich wieder ein „concerto di Oubue" mit Fagott und zwei Hörner ab. Das Rezitativ ist mit breiten Streicherakkorden umgeben, die „Arpeggio" gespielt werden; Ähnliches wiederholt sich in der Oper, insbesondere bei der Beschwörung des väterlichen Schattens durch Calypso. Die Kontinuoarien sind nun

ganz verschwunden, das Siziliano dramatisch gestärkt (Beisp. 199), der Arienkopf unterstreicht manchmal Dreiklangtöne (Beisp. 200). Ein marschartiges Quintett, das der Anrufung des



Meergottes gilt, wechselt ständig zwischen Solo der Calypso und Chorsatz, es verzichtet dabei aufs Da-capo. In den reizvollen komischen Szenen sind Duettsätze häufig, einmal stimmt Tersites ein einstimmiges Tanzlied an, „solo senza stromenti", es wird dann mit Begleitung wieder aufgenommen. Das dramatische Quartett des letzten Aktes hat Da-capo-Form, der Hauptsatz kehrt nach zwischengelegtem Sekko aber ein drittes Mal wieder. Der „Marco Attilio Regolo" (1719) bildet die Technik des Orchesterrezitativs weiter, einmal ersetzt ein solches hier den Mittelsatz der Da-capo-Arie; in einem Ballett der Karthager weiß Scarlatti bereits in Vorausnahme späterer Entwicklungszüge das musikalische Lokalkolorit zu treffen, indem die Instrumentation „nach Art der barbarischen Nationen mit dem Lärm von Sackpfeifen, Kastagnetten und Klappern" die entsprechende Farbe gibt. Die vorletzte Oper „Griselda" (1721) stützt sich auf ein Buch Zenos; die Charakterzeichnung ist von großem dramatischem Schwung erfüllt, wie in allen Opern dieses letzten Abschnittes wird der Pflege des Ensembles besondere Aufmerksamkeit zuteil; der zweite Akt endet mit einem Terzett, im vierten steht ein Quartett, beide in Da-capo-Form und als Zusätze zu Zenos Originalfassung.

Scarlatti bedeutet auch für die Kirchenmusik, fürs Oratorium und vorzüglich für die Kantate den Höhepunkt der entsprechenden italienischen Entwicklungsreihen. Die kirchliche Komposition war bereits in den Einflußbereich der allmächtigen Oper geraten, insbesondere der Venetianer Antonio Lotti dramatisierte selbst die Messe beträchtlich, er begnügte sich in der Messe auch mit geringstimmigem, drei-, ja zweistimmigem Chorsatz und bezog Sologesänge ein, von der Verpflanzung der Da-capo-Arie in die Messe nahm man aber Abstand. Die viel-


128. Eigenhändige Niederschrift aus Al. Scarlattis „Telemaco" 1718. Rezitativ Neptuns (I. 1.). Wien, Nat.-Bibl.

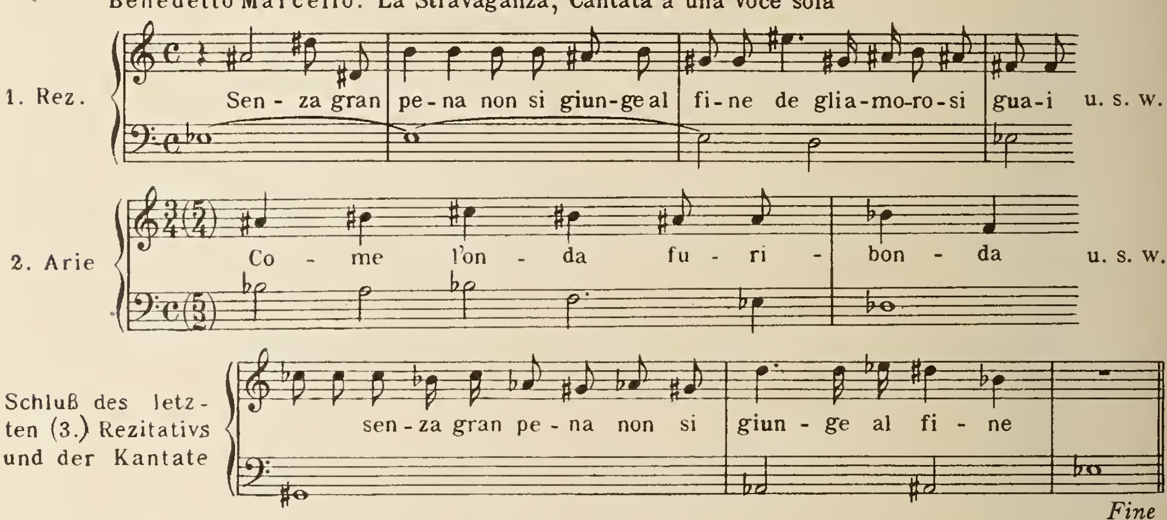
chörige Schreibart fand insbesondere in Ottavio Pitoni einen gewandten Vertreter, die Schulung des strengen Stils läuft über Colonna, Giuseppe Corsi, den Lehrer Pertis, über Perti selbst u. a., zumal aber in Rom selbst über Mazzocchi, Pitoni u. a. bis auf Scarlatti weiter; Scarlatti selbst hat in etwa 200 Messen, von denen nur zehn erhalten sind, diese Richtung ernsthaft gepflegt, so in Messen „alla Palestrina" und kanonischen Messen, z. B. in den beiden Missae Clementinae (1703, 1716) u. a. Bei Streicherbegleitung hält selbst der Neapolitaner Sarro an musterhaft würdigem Meßsatz fest, so in seinem f-Moll-Requiem, in dem das Soloduett bevorzugt ist. Von Scarlatti sind nur zwei Orchestermessen überkommen, die A-Dur-Messe aus dem Jahre 1720 gehört schon ganz der neuen Einstellung an, wie die Einbeziehung von Sologesang, die selbstsichere Orchestergewandung und die ganze weltlich-glänzende Stilführung bekunden.

Das Oratorium hielt den Chor nur mühsam durch, aber insbesondere in Modena und in Wien wurden starke Chorwirkungen gepflegt, und zwar nicht bloß am Werkschluß, sondern auch inmitten oder zu Anfang der Oratorien. Der gleichzeitige Opernstil war immerhin die im allgemeinen maßgebende Richtungslinie, deren Vorbild mit starker Zurückhaltung gepflegt wurde. Der Testo wird aufgegeben, er ist aber bis zu Fr. Conti hin lebendig; bei Bassani nimmt er sogar am Ariengesang teil, wie das z. B. bei Gianettini auch in der weltlichen, dramatischen Kantate geschieht; das Trattenimento di camera „Il Giudizio di Paride" beschäftigt den Testo, nach dem Siege der Venus stimmt er eine Siegesarie an. Dieses Werk zeigt auch noch die alte rondohafte Formbindung durch Satzwiederkehr in der viermaligen Wiederholung eines gleichen Terzettgesanges der drei Göttinnen, Juno und Pallas singen ferner nach dem Urteil dieselbe Rachearie hintereinander. Pasquinis römische Oratorien zeichnen sich durch größere Ensemblestücke und vollstimmigen Instrumentalsatz aus, Perti in Bologna liebt reichlichen Trompetenklang, Pollaroli schreibt schon 1685 für Wien eine chorlose, stark virtuose Arienfolge („La Rosinda"), in der das Rezitativ eingedämmt ist, der Testo nur mehr kümmerlich mittut. Florenz nimmt seit 1690 mit offenkundig dramatischen Neigungen an der Oratorienpflege teil, für Venedig bewirkt erst das Aufblühen der Mädchenkonservatorien im 18. Jahrhundert eine Wendung in ähnlichem Sinne. Unter Scarlattis hierher gehörigen Werken, die der Zahl nach weit hinter seiner großen Opernschar zurückbleiben, bringt der „Sedecia" von 1706 den Übergang zum brillanten Vortrag; die Da-capo-Arie bestreitet allein den Gesangsbedarf, die bloße Kontinuobegleitung ist ganz selten geworden, dabei wirken Ostinatobässe schon altertümlich. Die Kontinuoarie fristet aber im Oratorium noch länger ein bescheidenes Dasein. Das Arienorchester des Sedecia zieht ausschweifend Soloinstrumente heran, eine oder zwei Sologeigen, Soloviolоncelli, Oboen u. a. Auch die „Introduttione", eine dreisätzige Sinfonia, wirft im zweiten und dritten Satz eine Solovioline aus, Nebucadnezar wird durch eine Trompetensinfonia angekündigt und mit einer Trompetenarie gekennzeichnet. Das Orchester-

rezitativ bevorzugt noch die gehaltenen Streicherakkorde, diese schlagen aber auch plötzlich in heftige Bewegung um. In einer der Arien begleiten wieder nur die Violinen, aber nicht unisono mit dem Gesang, sondern als zweite kontrapunktierende Stimme, auch die Streicherverwendung „senza cembalo" fügt sich in das wechselvolle Instrumentationsbild der Partitur ein. Von den beiden Duetten ist eines nur vom Kontinuo gestützt, der Schlußchor stellt zwei Chöre auseinander.

Die Kantate war durch Stradella zur vollen Blüte geführt worden, nur bei Scarlatti hat sie eine weitere Steigerung gewonnen. Dazwischen liegt ein gelegentliches Absinken zur Kanzonette, die von M. Cazzati (1667), C. D. Cossoni (1669), Dom. Gabrielli (1691) u. a. eifrig verfochten wurde. Man suchte auch ganze Kanzonettenfolgen im Vorwurf einheitlich zu verbinden, z. B. den Liebhaber in allerlei (27) Gestalten vorzuführen (Cazzati). Die Kantate beharrt vornehmlich auf der einfachen Kontinuozeichnung, sie mengt Belcanto und innerlich ausgereiftes Rezitativ und erhebt sich zur sorgfältigsten technischen Durchfeilung des Stils; sie bietet gelegentlich bei Gasparini und Scarlatti Anlaß zum harmonischen Experiment, bei Marcello geradezu zum Vexierspiel (Beisp. 201). Von der Arienwiederholung ist man zumeist

Beispiel 201



losgekommen, sie ist selten geworden, reicht aber noch bis ins Kammerduett Marcellos, die Dacapo-Arie überflutet auch die vokale Kammermusik, deren typische Fassung drei Arien und zwei bis drei Rezitative als Norm festlegt. Dramatisierende Soloszenen, wie sie Stradella liebt, treten zurück, ein großes Musterbeispiel freier, ungezügelter Form hat Händel mit seiner „Lucrezia" in Florenz aufgestellt (Ges. Ausg. Bd. 51). Instrumentalbegleitung ist in der Kantate seltener zu finden, Colonna verwendet die Trompete, Gabrielli das Violoncello, bei Scarlatti sind nur wenige der etwa 600 Werke mit Orchester verstärkt. Mit seinen Kammerduetten steht er wieder am Ausgang dieser barocken Lieblingsgattung, die, in Rom von Mazzocchi und Marazzoli verfolgt, dann durch Bassani, Bononcini, Lotti, Clari u. a. bis auf B. Marcello fortgeführt worden war; sie hatte in Steffani ihren klassischen Meister gefunden. Seltener wurden Kammerterzette gewählt.

Neben Oper und Kantate vermag gegen Ende der Barockzeit endlich auch die Instrumentalmusik in Oberitalien volle Gleichberechtigung zu ersiegen. Mit der Übersiedlung ihres ersten Großmeisters Arcangelo Corelli (1653—1713) von Bologna nach Rom (1680) sammeln sich die landschaftlichen Errungenschaften Cazzatis, Vitalis, Bassanis (des Lehrers Corellis) zu ruhiger



Arcangelo Corelli
Schabkunstblatt von John Smith nach H. Howard.

Vollendung, die Bemühungen um einheitliche Rundung der Kiıchensonate, um die ja auch Legrenzi entscheidende Verdienste hat, werden abgeschlossen, das instrumentale Konzert kommt in neue Bahnen. Der geistige Gehalt ist von gemäßigten kontrapunktischen Neigungen abhängig, er sucht (gleichfalls mit Zurückhaltung) nach homophonen Ausdruckswerten und nach der Verpflanzung gesanglicher Haltung in die Spielmusik, gipfelt aber schon in jener gleichmäßig prunkhaften Kraftentfaltung, die im Arienritornell groß geworden war und die der Musik von 1690 an ganz allgemein das vorzüglich bestimmende Gepräge aufdrückt. Darin äußert sich der nun an die Macht gelangte instrumentale Einfluß, insbesondere die auch durch Lully gefestigte Stellung des großen Konzerts, um das schon Stradella bemüht war, an dem dann Corelli nach Muffats Zeugnis bereits vor 1682 arbeitete. Obwohl nach dem Gange der Entwicklung noch durchaus im Banne der Gesangsmusik, hält sich Corelli doch bereits vollständig von der Gesangskomposition zurück, er widmet seine Begabung nur der Kammer- und Orchestermusik, sein Lebenswerk kann dabei keineswegs mit der barocken Fruchtbarkeit anderer berühmter Zeitgenossen wetteifern. Im wesentlichen ist es auf sechs Sammlungen beschränkt, in denen viermal zwölf Triosonaten, und zwar 24 Kirchensonaten (op. 1, 1681, und op. 3, 1689) und 24 Kammersonaten (op. 2, 1685 und op. 4, 1694) neben zwölf Violinsolosonaten (op. 5, 1700) und zwölf Concerti grossi (op. 6, 1712) stehen.



129. Titel zu Corellis Op. 3. Rom 1689, von Nic. Dorigny gestochen.
Corelli widmete das Werk dem Herzog Franz II. von Modena.

Die 39 Kirchensonaten sind in Corellis sechs Sammlungen von den 33 Kammersonaten streng geschieden. Die Sonaten da chiesa haben in der Mehrzahl denselben festen viersätzigen Plan angenommen, der einen langsamen, zumeist homophon geführten Satz an den Anfang stellt, darin die gehende Baßbewegung zu überstülpender, synkopierter Sequenzbildung der Oberstimmen festlegt, einen fugierten schnellen Satz folgen läßt, an dritter Stelle wieder einen langsamen, homophonen Satz anreiht, der gewöhnlich im Tripeltakt abläuft und in der Figuration stark mit dem Stegreifspiel rechnet, worauf endlich ein schneller Satz abschließt, der gern flüchtig fugiert ist und deutliche Tanzrhythmik bevorzugt (Giga, Corrente, Gavotta). In dieser Art sind schon in op. 1 neun von zwölf Sonaten behandelt, das Schema ist allerdings einigemal noch im Sinne älterer Gestaltungsfreiheit erweitert, sei es daß das erste Allegro durch eine Largofuge vertreten wird oder in zwei Abschnitte über das gleiche Fugenthema zerfällt, oder daß der zweite langsame Satz von tokkatenhaften Allegroeinschüben zerschnitten ist, wie sie Corelli sehr gern einstreut. In op. 3 sind dann wieder neun von zwölf Sonaten ganz regelmäßig nach dem viersätzigen Plan gebaut. Nur zweimal unter allen 24 Sonaten greift Corelli auf die ältere mehrgliedrige Gestaltung zurück (op. 1, 9, op. 3, 12), einmal ersetzt er das zweite Adagio des Schemas durch eine Corrente (op. 3,1), einmal kürzt er den Zyklus um den Anfangssatz, baut also dreisätzig (op. 1, 7), und zweimal stößt er in anderer Richtung vor (op. 1, 4, op. 3, 6), indem der erste von vier gebundenen Sätzen ein homophones Vivace entwirft, das keine Tanzstilisierung bietet, aber zweiteilig, mit Wiederholungen beider Teile angelegt ist, worauf ein Grave, ein fugiertes Allegro und ein Tanzallegro vorbeiziehen. Die Violinsonaten (op. 5) bereichern dann die viersätzige Norm um einen fünften schnellen Satz in durchgängiger etüdenhafter Figurationsführung, der viermal nach dem ersten Allegro und zweimal vor dem Schlußsatz auftritt. Die acht ersten Konzerte von op. 6 weisen schon



130. Titel zu Corelli, Op. 5, Rom 1700. Stich von Gir. Frozza nach Ant. Melani.
Der Komponist widmete dieses Werk der brandenburgischen Kurfürstin Sophie Charlotte.

in ihrer breiten und freien Anlage auf ihre frühere Entstehungszeit hin, kein einziges verfügt über die Scarlattische Dreisätzigkeit, die in der venetianischen Oper und der modenesischen Oratoriensinfonia angeregt worden und in Konzertsinfonia, Concerto grosso und Solokonzert um 1712 längst durchgedrungen war. Corellis vielsätzige Gliederungen knüpfen an die Kanzone an, aus der die Beschränkung der Kirchensonate aber gern kernhaft durchblickt. Dem viersätzigen Hauptschema stehen fünf Konzerte nahe, einmal (Nr. 2) ist die Einleitung durch einen zweimal dreigliedrigen, in sich durch Entsprechung der Anfangsglieder gebundenen Konzertsatz ersetzt, der zweimal langsam ausläuft, zweimal werden an Stelle des letzten Allegros zwei Tanzsätze aneinandergereiht (Nr. 3 und 6), einmal (Nr. 4) ist das letzte Allegro durch drei solche Tanzsätze vertreten, einmal (Nr. 5) wird die Form durch Dehnung des Anfangs auf sechs Sätze gestreckt. Die Haupttonart bleibt wie in der Kirchensonate durch alle Sätze stehen und springt nur, wie dort, in den inneren langsamen Sätzen in die Paralleltonart ab. Zu breiter siebensätziger Folge greifen drei Konzerte (Nr. 1, 7 und 8), wobei das fugierte Allegro zweimal an vorletzter Stelle erscheint, während es im programmatisch freien Weihnachtskonzert (Nr. 8), das mit Torellis Pastoralkonzert von 1709 einem seit der Jahrhundertwende häufig wiederkehrenden kirchlichen Musikbrauch zugehört, ganz fehlt. Die Satzzahl reicht hier bei Einrechnung des „Pastorale ad libitum" auf acht weiter, die Tonart geht von g-Moll über Es-Dur bis G-Dur, ein Adagio kehrt nach einem Allegromittelteil als erweitertes Da-capo wieder, auch der letzte Largosatz nutzt die Da-capo-Form mit Mittelteil, während drei Allegri zweiteilig (mit Wiederholungen) auftreten.

Die viersätzige Norm der Corellischen Kirchensonate wurde bald allgemein anerkannt, es sei nur auf Torelli (op. 1, 1686), A. Veracini (op. 1, 1692), Ruggieri (op. 3, 1693 und op. 4, 1697), auf Albinoni (op. 1, 1694), Caldara (op. 1, 1700), Marini (op. 7, 1704) u. a. m. verwiesen. Die fugierte Arbeit meidet schon bei Corelli absichtlich alle strengere Gelehrsamkeit, nach der dreistimmigen Exposition wird das Thema nur mehr gelegentlich oder auch gar nicht wieder berührt, die Beantwortung bevorzugt neben der Quinte den Einklang, hie und da ist auch noch ein zweites Thema fugiert vorgenommen oder Fuge und stehender Baß verquickt. Die Übernahme von Tanzsätzen und tanzmäßigem Formenbau bekundet die fortschreitende Mischung von Kirchen- und Kammersonate.

Corellis Sonate da camera binden zwei oder drei Tänze mit einem Vorspiel, das bald an die Einleitungen der Kirchensonaten anklingt, bald in zweiteiliger Gliederung freiere Lösungen angeht. Von op. 4 an erhalten solche langsame Sätze auch im Innern der Kammersonate ihren Platz. Die Tanzfolge ist in op. 2: Preludio, Allemanda, Corrente oder Sarabanda und Giga oder Gavotta, letztere bereits aus Frankreich importiert, wohin z. B. G. B. Vitalis fünfstimmige Balli in stile francese von 1685 mit ihren Menuetteinlagen ausdrücklich verpflichtet sind. Manchmal fehlt das Preludio, manchmal erscheint bloß eine Zweitanzgruppierung dem

Vorspiel angeheftet, wie das auch von Caldara, Vivaldi u. a. gehandhabt wird. Die Bindung von zwei Tänzen läßt sich natürlich schon früher häufig belegen, so in Vitalis op. 1 (1666), in Pietro degli Antonis op. 3 (1671), in G. B. degli Antonis op. 3 (1677) u. a. Über drei Tanzsätze geht Corelli nur im op. 6 hinaus, wobei gern ein Minuetto im $^3/_8$-Takt schließt. Einsätzige Ballette veröffentlichte Bernardo Tonini 1690, auch Corelli beschränkt sich einmal (op. 4, Nr. 10) auf einen Tanzsatz, er leitet ihn aber — wie Händel mit einer Kirchensonate (op. 5, Nr. 1) — mit einer vierteiligen Kanzone ein. Eine fünfteilige Kanzone, nach der Form ABCBC, steht an der Spitze von op. 4, Nr. 6, ein Konzertsatz zwischen zwei kurzen Adagios vor op. 6, Nr. 12, eine uneingestandene Allemande führt wieder op. 5, Nr. 7 ein, wodurch diese Sonate vier Tänze in der Ordnung der Frobergerschen Klaviersuite vereinigt (Allemande, Corrente, Sarabanda, Giga). Die Kanzone konnten wir als Suiteneinleitung schon bei Rosenmüller berühren, die beim Hinweis auf Händel gestreifte Verwendung der Kirchensonate in diesem Zusammenhang hat ältere Seitenstücke bei Johann Reinken (im Hortus musicus, 1687) und bei Johann Schenck (in den Scherzi musicali, op. 6, 1690), also außerhalb Italiens, die Anlehnung an die französische Ouvertüre zur Einführung der Kammersonate ist gleichfalls in Italien nur selten (Vivaldi, op. 1, um 1708, Fr. M. Veracinis, op. 1, 1716).

Die Grenzen zwischen Kirchen- und Kammersonate wurden mit der Zeit gern verwischt, insbesondere geschah das in der immer stärker anschwellenden Literatur für ein Soloinstrument, zumal für die Geige. Seit 1670 gewinnt die Violinsonate immer mehr und mehr an Pflege, es handelt sich dabei zumeist um Bologneser Drucke, das Jahr 1670 beschert deren gleich drei, Maurizio Cazzatis op. 55, Angelo Berardis Sinfonie a Violino solo (op. 7) und Pietro degli Antonis Kammersonaten (op. 1), worin die Triobesetzung noch freigestellt ist und das Spinett als Begleitinstrument ausdrücklich verlangt wird. Ähnlich verhalten sich die Tanzsammlungen überhaupt, z. B. Bassanis op. 1 von 1677, Albergatis op. 1 von 1682, D. Gabriellis op. 1 von 1684. In den Geigensonaten von Pietro degli Antoni (op. 4, 1676, op. 5, 1686), von T. Albinoni (op. 4, 1701) u. a. deutet hingegen der für die Orgel bestimmte Basso continuo noch auf den kirchlichen Gebrauch, diese Verwendung wird aber immer seltener. Nach 1690 ist eine Zeitlang die Bezeichnung „Concertini per camera" beliebt (z. B. Torelli op. 4, um 1690, Gius. Jacchini op. 3, 1697, T. Vitali op. 4, 1701, Gius. Aldrovandini op. 4, 1704, Fr. Manfredini op. 1, 1704). Die Kirchensonate bleibt auch für die Kammermusik das künstlerische Ideal, so für Ant. Veracinis Kammersonaten, op. 3, Modena 1696, und insbesondere noch für Corellis op. 5. Corellis fünfsätzige Erweiterung stellt für F. M. Veracinis op. 1, Venedig 1716, das Muster, wobei die Fugenarbeit mit großer Sorgfalt ausgeschliffen ist; die viersätzige Anordnung ist aber der Kammersonate hauptsächlich maßgebend, so z. B. in den beiden Venetianer Sammlungen von Giov. de Zotti (op. 1) und Lodov. Ferronati (op. 1, beide 1710), in Albinonis op. 6, in Carlo Marinis op. 8, Giov. Realis op. 2, Gaetano Meneghettis Sonaten von 1717 u. a. m., ja selbst für die zahlreichen Veröffentlichungen des nach Paris verschlagenen Neapolitaners Mich. Mascitti bleibt sie der Grundriß, neben dem sich allerdings der französische Brauch gehäufter Ordres sein Recht verschafft; auch in Programmüberschriften und in Verstärkung des Sonatenschlusses ist der französische Einfluß lebendig. Wie bei Marais, d'Anglebert u. a. die Chaconne, so tritt bei Mascitti gern eine Passacaglia am Ende hervor; in Italien reihte man die Ciaconna oder die Follia lieber selbständig einer Sonatensammlung an (Corelli op. 2, op. 5, Marini op. 8, Reali op. 1, Vivaldi op. 1 u. a.).

Für die Violinsonate war die Überführung der Allegri, insbesondere des ersten, in einen homophonen Formguß ohne Tanzstilisierung ebenso eine Hauptaufgabe, wie für die Klaviersonate, für Sinfonia und Konzert. Die Anfänge der Sonatenform, an denen insbesondere Ferronati (1719), Meneghetti (1717), F. M. Veracini (1716), C. Tessarini (1729) u. a. beteiligt sind, gehören dem Aufkeimen des galanten Stils an und können hier nur gestreift werden.

Die spätere Solosonate kennt auch die Konzertform, die in Sinfonia und Konzert herangewachsen war; ein homophoner Satz kehrt gliedernd im Verlauf der Form auf wechselnden



131. Ant. Vivaldi. Zeitgenössischer Stich.

Tonstufen wieder, zu Anfang und am Schluß herrscht die Haupttonart, an zweiter Stelle die Dominante, bzw. in Moll die Dur-Parallele. Die Opern- und Oratoriensinfonia beschränkte sich meist auf drei solche Wiederholungen einer plastischen Gedankengruppe, z. B. Bononcinis noch viersätziges, an die Kirchensonate angeschlossenes Vorspiel zur Camilla im ersten Allegro auf die sinnfällige Schaustellung des Hauptthemas (s. o. Beisp. 189) in F, C und wieder in F. (Diese Opernsinfonia wurde dann ohne Preludio als Concerto gespielt, s. Estens. Musik.Z. 149.) Konzertsinfonia und Konzert bauen den Grundriß, der in der Sonatenform später weiterlebte, reicher aus, in der allgemeinen Satzreihung schwenkte man aber frühzeitig und dauernd zur Scarlattischen Dreizahl ab. Giuseppe Torelli (von 1692), Giulio Taglietti (von 1696 an) und Albinoni machen dabei vorübergehend in der Bezeichnung den Unterschied, daß sie die Sinfonia als Kirchensonate mit gebundenem Stil in Triobesetzung auslegen, alsbald wird aber die Sinfonia gleichfalls dreisätzig und im Anfangsallegro homophon, nur entbehrt dieses zumeist solistischer Gegenstellen (des Concertinos), die aber auch im Konzert ganz fehlen können. Der erste Satz läuft ungeteilt durch, von einem einzigen kräftigen Hauptgedanken beherrscht, der in verschiedenen Tonarten aufgegriffen wird, wobei auch nur der Themenkopf immer wieder auftauchen kann.

Im vierten Konzert von Albinonis op. 2 (1700) erscheint z. B. der Themenkopf des ersten Allegros zu Beginn der vier Abschnitte in G-Dur, D-Dur, e-Moll und h-Moll, er ist stets von einer Nachahmung begleitet und wird in den drei Abschnitten 2, 3 und 4 unmittelbar nach der Aufstellung zweimal sequenziert, also von D nach G und e, von e nach G und D, von h nach a und G; im fünften Konzert erklingt das Thema in C, G, G und C. Im ersten Satz von Torellis op. 8 (1709) Nr. 7 stützt sich das Thema auf den ostinaten chromatischen Quartfall, die Exposition bringt Baß und Thema in d, a und d unmittelbar nacheinander, in der Mitte steht Baß und Thema nacheinander in a, d und a, am Schluß wird die Exposition nahezu gleich wiederholt, eingestreut ist an zweiter Stelle eine Variation in F, an vierter Stelle eine in C; der erste Satz von Torellis achtem Konzert (op. 8) führt ein kontrapunktisch begleitetes Fugenthema in drei Abschnitten von c nach g, von Es nach B, von c nach g, wobei der dritte Abschnitt wiederum ein nahezu vollständiges Da-capo des ersten ist. Diese vier Beispiele lassen sich in der Neuausgabe von J. G. Walthers Orgelbearbeitung bequem nachprüfen, die Konzerte Albinonis sind da je einen Ton tiefer versetzt, Torellis op. 8, Nr. 8 um eine kleine Terz.

In dem seit 1698 durch Torelli und Albinoni eingeführten Violinkonzert, also dem Konzert mit Solovioline, dem Gius. Jacchini 1701 das Cellokonzert folgen ließ, wurde der Kreis der Tonarten, in denen nun das Tuttiritornell wiederkehrt, weitergezogen. Antonio Vivaldi (1680 bis 1743) legt die Konzertform systematisch fest, er geht gern bis zu sechsmaligem Vortrag des Tuttiblocks und zerlegt das kompakte Anfangsritornell im weiteren Verlauf des Satzes fächerartig in Einzelteile.

Sein erstes Konzertwerk, der „Estro armonico" (op. 3, um 1710) enthält vier Violinkonzerte und acht Concerti grossi mit Trioconcertino oder Concertino von vier Violinen nach Art von D. Gabrielli, Torelli u. a., op. 4, „La Stravaganza" genannt, umfaßt nur (12) Violinkonzerte, ebenso op. 6 und 7 (je sechs Konzerte). Op. 8 „Cimento dell' armonia" ist ein eigenartiges Denkmal älterer Programmusik, es schildert in vier Concerti grossi die Jahreszeiten, in drei Solokonzerten einen Meeressturm, „il Piacere" und eine Jagdszene,

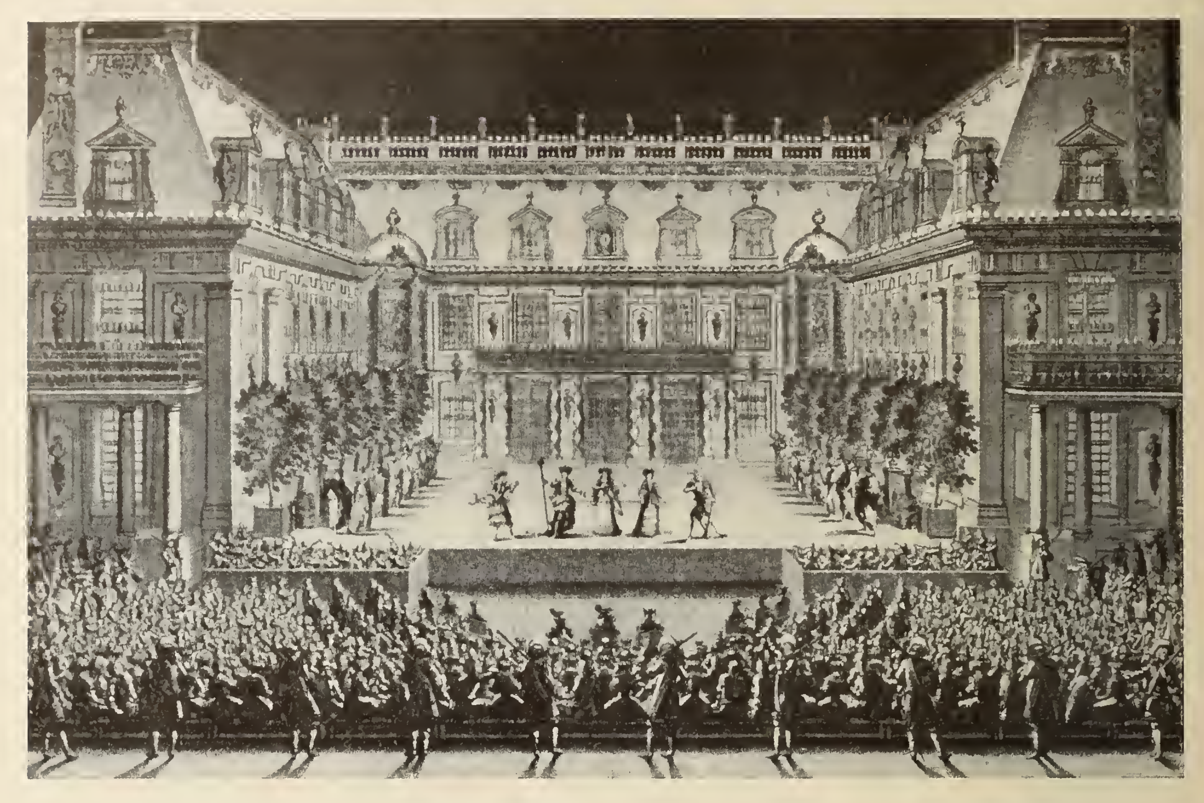
fünf Solokonzerte sind programmlos; „La Cetra", op. 9, verwendet in zwei der sechs Violinkonzerte unter deutschem Einfluß ein Violino discordato, Werk 10 bringt in sechs Flötenkonzerten drei Programmstücke (Seesturm, Nacht und Stieglitz), je sechs Violinkonzerte in op. 11 und op. 12 schließen die Reihe der gedruckten Sammlungen ab, denen ebenso zahlreiche handschriftliche Konzerte ergänzend zur Seite stehen. Die Vivaldische Konzertform der Allegri kann in den Neudrucken der Gesamtausgabe J. S. Bachs leicht eingesehen werden. Der erste Satz von op. 7, Nr. 11 (Jg. 42) reiht fünf Tutti und vier Soli aneinander, an erster Stelle erscheint das Ritornell in voller Aufstellung, seine beiden Hälften (10 + 11 Takte) sind bei der zweiten und vierten Tuttiwiederkehr in der Haupttonart (G-Dur) auseinandergelegt, zuerst tritt die zweite, dann die erste Hälfte auf, das dritte Tuttiritornell geht vom Themenkopf in der Mollparallelen (e) aus, der bei dem gehäuften Ineinandergreifen von kurzen Solo- und Tuttistellen dieser Mittelpartie in verschiedenen Tonarten eingeworfen wird (a, d, C), das Tutti am Satzschluß verbreitet sich über den Schlußlauf des Anfangsritornells. Noch verwickelter ist die Zerteilung des Hauptritornells in op. 3, Nr. 8 (Jg. 38); die verschiedenen Gedanken des 16taktigen Anfangsritornells sind in den folgenden achtmaligen Tuttieinsätzen restlos zerpflückt. Die Gesamtanlage ist dabei dreiteilig im Sinne der Sonatenform, Exposition abschließend in der Dominanttonart, modulierende Durchführung und Reprise in der Haupttonart (a-Moll); die Expositionsgruppe umfaßt nach dem Hauptritornell einen Tuttisatz, der dessen Schluß genau wiederholt, und zwei Tuttisätze, die den Mittel- und den Kopfgedanken variieren, die Überführungspartie stellt drei Takte des Hauptritornellbeginns nach d-Moll hinüber, im nächsten Ritornell taucht der erste Schlußteil des Hauptritornells in der Haupttonart auf, die Reprise trägt das ganze Ritornell in zwei Absätzen vor, wobei der zweite Einsatz um den bereits gebrachten ersten Schlußteil verkürzt ist, am Satzende werden die letzten Schlußtakte nochmals, also zum dritten Male übermittelt. Die Solostellen gliedern auch durch Wiederholung, so beginnen die ersten beiden Solostellen gleich, dieser Einsatz leitet dann gleichlautend die Reprise ein. Bei J. S. Bach werden wir auf diese Vivaldische thematische Arbeit zurückkommen.

Vivaldis zündende Instrumentalphantasie wird von seinen Nachfolgern nicht mehr erreicht, aus denen der Römer Fr. Montanari, die Corellischüler Fr. Geminiani und Pietro Locatelli, der in Venedig wirkende Carlo Tessarini aus Rimini und der Istrianer Giuseppe Tartini hervorragen; ihre Tätigkeit leitet in die galante Zeit hinüber.

Die italienische Klaviermusik endlich tritt mit Bernardo Pasquini (1637—1710) in Rom vornehm aus längerer Vernachlässigung heraus, erst um die Jahrhundertwende werden diese Klavierwerke gesammelt in Druck gegeben (1697—1708). Frescobaldis Geist ist insbesondere in den Kapriccien und Tokkaten lebendig, obwohl die melodische und harmonische Denkweise sich ersichtlich neueren Stilidealen zuneigt. In den Variationsreihen und in der Suite, die Pasquini der italienischen Klaviermusik neu gewonnen hat, entfaltet sich die Freiheit des Klavierstils besonders reich, die Suite ist zwei- und dreisätzig gehalten, die Bindung von Allemanda, Correnta und Giga, auch mit Variationsverhältnis der drei Tänze, setzt sich neben mannigfachen anderen Reihungen hauptsächlich durch, die Tänze sind wie überhaupt in Italien keineswegs einheitlich stilisiert. Gleichzeitig mit Kuhnau überträgt Pasquini endlich die Violinsonate aufs Klavier, er beharrt dabei auf der Dreisätzigkeit und verwendet zwei bezifferte Bässe, über die sich freies Stegreifspiel rankte. Pasquini steht also bereits der Stilgrenze sehr nahe, Alessandro Scarlatti gehört mit Tokkaten und Fugen für Orgel und Klavier noch zum älteren Bannkreis, sein Sohn Domenico aber vertritt schon die neuen, galanten Anschauungen als überzeugter Vorkämpfer.

LITERATUR.

Wilhelm Altmann, Thematisches Verzeichnis der gedruckten Werke Vivaldis AfMw. IV, 263. — Arnaldo Bonaventura, B. Pasquini, Rom 1923. — Edward Dent, Al. Scarlatti, London 1906. — The operas of A. Scarlatti. SIMG. IV, 143. — Max Fehr, Ap. Zeno und seine Reform des Operntextes, Zürich 1912. — Hugo Goldschmidt, Fr. Provenzale als Dramatiker. SIMG. VII, 608. — Robert Haas, Die estensischen Musikalien. Regensburg 1927. — Alfred Lorenz, Al. Scarlattis Jugendopern, Augsburg 1927, 2 Bde. — Benedetto Marcello, Il teatro alla moda, Venedig 1720, 1722, 1738 etc. Neuausg. Lanciano 1913 (Enr. Fondi), franz. v. E. David 1890, d. Auszug i. d. Wiener Allg. mus. Ztg. 1819, d. Übers. m. Einl. v. A. Einstein, München 1917 i. d. Perlen ält. roman. Prosa Bd. 24. — W. Pietsch, Ap. Zeno u. seine Abhängigk. v. d. franz. Tragödie, Diss. Leipzig 1907. — Arnold Schering, Gesch. d. Instrumentalskonzerts, 2. A., Leipzig 1927. — Charles van den Borren, A. Scarlatti et l'aesthetique de l'opéra napolitaine, Paris 1922. — Paul Graf Waldersee, A. Vivaldis Violinkonzerte. VfMw. I.



132. Aufführung von Lullys Musiktragödie „Alceste" im Marmorhof von Versailles, 1674. Nach dem Stich von Jean Lepautre.

Neuausgaben: Corelli, Ges. Ausg. v. F. Chrysander, London, Augener. — Pasquini, Selection of Pieces (Shedlock), London, Novello—Farrenc, Tresor Bd. 3. — Scarlatti, La Rosaura, Eitners Publ. Bd. 14 (1885). — Lorenz, Scarlattis Jugendopern, 2. Bd. (Notenbeispiele.) — Vivaldi, 5 Violinkonzerte bei Schott, je 1 Violinkonzert in der Oxford Un. Press, New York b. Schirmer, Paris b. Demets, Jahreszeitenkonzerte, 4h., Mailand, Soc. Anon. Notari; op. 7, Nr. 11 im 42. Jg. d. Ges. Ausg. v. Bachs Werken, op. 3, Nr. 8, Satz 1 im 38. Jg. — A. Schering, Perlen alter Kammermusik (Corelli, Geminiani, Locatelli, Manfredini, Tartini, Torelli). — Konzerte v. Albinoni, Taglietti, Meck, Torelli in Orgelbearb. v. J. G. Walter, DDT. 26 u. 27. — S. auch S. 160.

B. FRANKREICH.

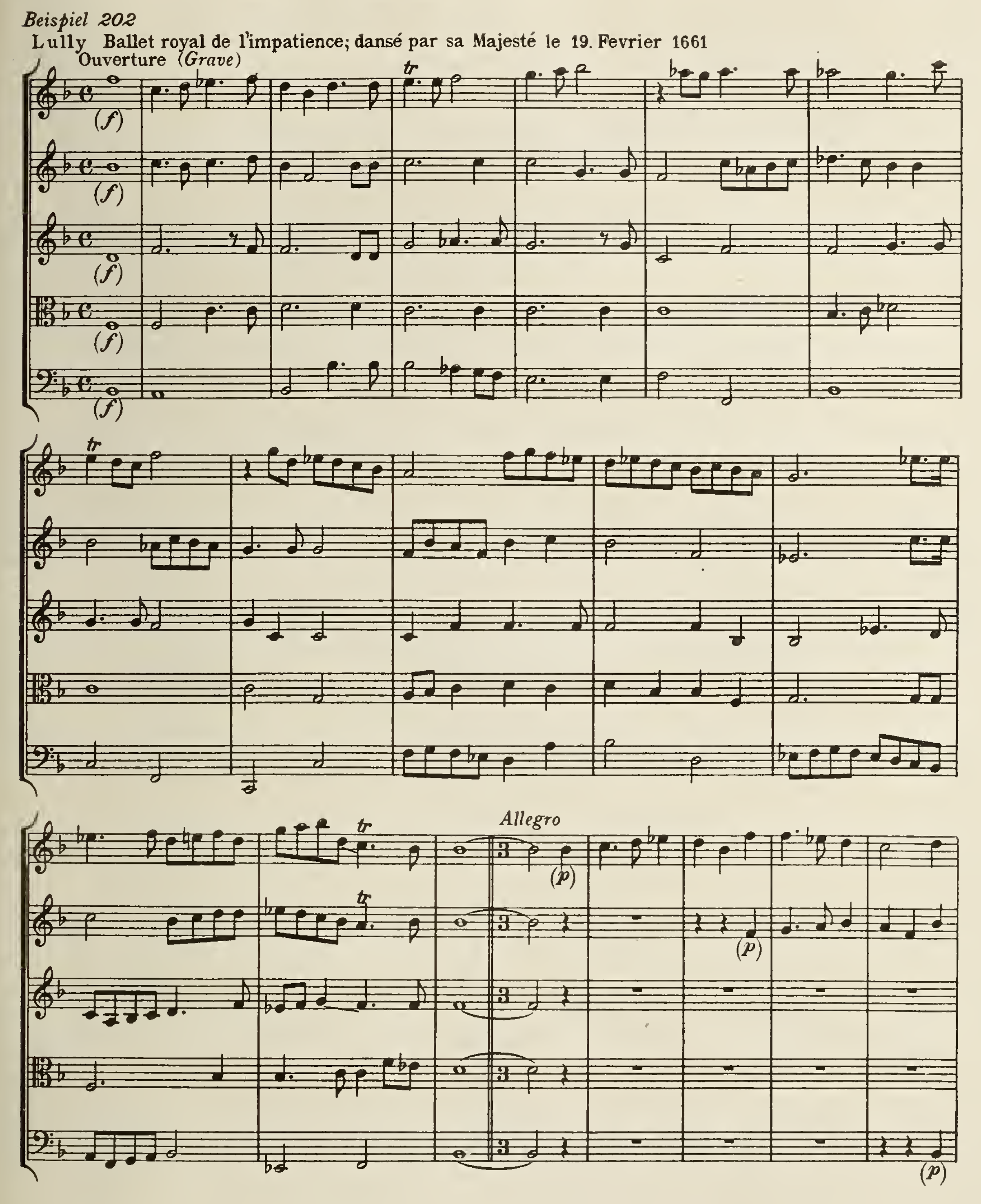
Der Prunkstil, in den das musikalische Barock allenthalben auslief, brach insbesondere am Hofe des Sonnenkönigs als nationale Angelegenheit voll durch; nachdem mit seltener Zähigkeit jede Einflußnahme des musikmächtigen Italien auf das Theater abgelehnt worden war, vermochte der nationale Standpunkt plötzlich eine allgemein gültige, allgemein imponierende Erscheinungsform zu erzwingen, allerdings reichten die eigenen Volkskräfte nicht entfernt für diese Aufgabe zu, und es ergab sich, daß die nationale Oper mit Hilfe eines Ausländers aufgebaut wurde, des Florentiners Johann Baptist Lully (1632—1687).

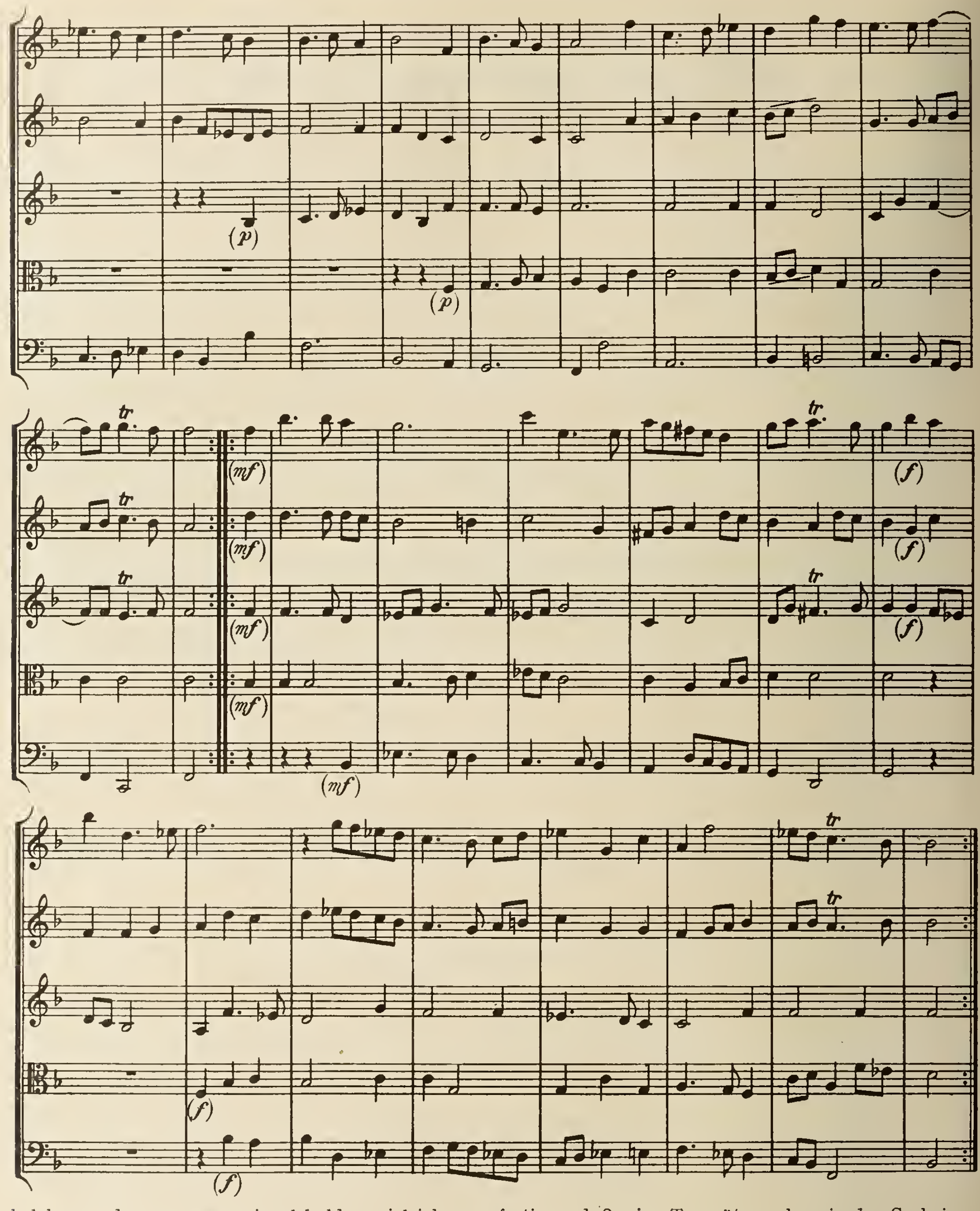
Lully kam mit 14 Jahren nach Paris, wo er 1652 Inspektor der königlichen Instrumentalmusik, der „grande bande", und der abgezweigten „Petit Violons", 1661 Oberintendant der königlichen Musik wurde, wo er sich seit 1671 zum Diktator der französischen Musik überhaupt aufschwingen und als solcher behaupten konnte. Mit vollendeter Anpassungsfähigkeit begabt, von französischen Orgelmeistern unterwiesen, verstand er es, zunächst in den Geist der szenischen Tanzmusik tief einzudringen, also die wichtigste

Lebensader der Pariser Musikkultur zu erfassen, er gewann als Possenreißer, Tänzer und Ballettkomponist Freunde und Ansehen und vermochte das durch Benserade literarisch neu aufblühende Ballet de Cour, für das die Mitwirkung des jungen Königs allen Glanz des Thrones frei verfügbar machte, musikalisch zu

Beispiel 202

Lully Ballet royal de l'impatience; dansé par sa Majesté le 19. Fevrier 1661





beleben und zu erneuern, ja alsbald so zielsicher zu festigen, daß seine Tanzsätze schon in den Sechziger-Jahren als französische Mode in ganz Europa verbreitet waren. Diese Arbeit am Hofballett währte von 1636 bis 1671, Lully hob insbesondere das Menuett zu europäischer Geltung und legte schon hier seit 1658 (Alcidiane) seine Ouvertürenform nach italienischen Anregungen fest (Beisp. 202). Seine Weisen waren bei



Jean-Baptiste Lully.
Stich nach Pierre Mignard d. J. von Jean Louis Roullet.

Hof, in der Stadt und im Pontneuf beliebt, seine burlesken italienischen Gesangsszenen erwarben sich gleichfalls starken Anhang; bei den Theaterfesten von 1660 und 1662 sahen wir ihn bereits an der Seite Cavallis wirken, seit 1664 verband er sich mit Molière und ging an die Ausbildung eines französischen Buffostils und an die Pflege der modischen Pastorale. Er stützte sich dabei vorzüglich auf die intime Kunst von J. B. Boesset und Jean Cambefort, sowie auf die Vorarbeiten seines Schwiegervaters Michel Lambert. Molières Pläne zielten auf Verschmelzung von Komödie, Musik und Tanz, er verfolgte also höhere Absichten als Benserade, beide Rivalen hatten aber an Lully den gemeinsamen musikalischen Rückhalt, Lully war es, der die Teilnahme der Musik Schritt für Schritt weiter spannte, Duette und Terzette einbaute, die symphonische Beteiligung erweiterte, die Choraufgaben vertiefte und finaleartige Architekturen zu erproben wußte, kurz immer größeren Zwecken entgegenwuchs. Wie er früher die italienischen Einlagen ausgestaltet hatte, so machte er sich seit 1661 an heitere, aber auch ernsthaftere französisch textierte Szenen, besang z. B. 1662 im „Ballet des arts" den Triumph der französischen Musik über die italienische, hielt auch Fühlung mit den Bemühungen um die französische Pastorale, so im 5. Intermedium von Molières „La Princesse d'Élide", 1664, und im 3. Entrée des „Ballet des Muses" von 1666, worin Benserade und Molière gemeinsam vor dem König wetteiferten. Zu dieser „Pastorale comique" hatte Molière die verbindende Prosa dem Stegreifeinfall überlassen, Lully lieferte zugleich einen neuen Beitrag zur Parodie des dämonischen Apparats der italienischen Oper, den er schon in der italienischen Unterweltszene des Balletts „Psyche" (1656) ausgemünzt hatte. Während also der Florentiner im Sinne der nationalen Partei arbeitete, bekundete Cambert wieder in seinem burlesken Trio „Bon dì, Cariselli" (Einlage in Brecourts „Le jaloux invisible" von 1661) vortreffliche Begabung für die italienische Stiltravestie. Die pastoralen Neigungen Lullys erreichen im „George Dandin" (1667) und in „Les amants magnifiques" (1670) die breiteste Grundlegung, im letzten Fall nimmt auch schon das Rezitativ breiten Raum ein. Benserade zog sich 1669 zurück („Ballet



133. Jean-Antoine Watteau und Nic. Henri Tardieu, letzterer Basse de Viole spielend. Nach Watteau von Tardieu gestochen.



ACTE QUATRIEME



134. Lullys „Armide“, Seconde Edition. Gravée par H. de Baussen. Partiturausg., Paris 1710. Kupfer nach J. D. Vuplessis von L. Desplaces.

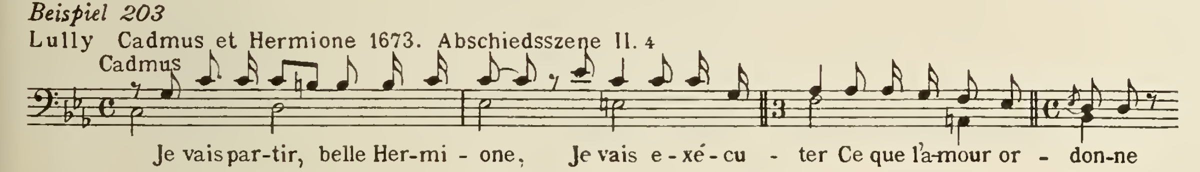
de Flore“), Molières Ballettkomödien („M. de Porceaugnac“, 1669, „Le bourgeois gentilhomme“, 1670) sogen alle Einzelzüge des Hofballetts in sich auf, die Gesangsmusik wurde immer freier, die Komödie lag eingebettet in üppig wuchernde musikalische Zutaten. 1671 sagte sich Lully aber von seiner bisherigen Entwicklung los, er erneuerte mit Molière und Corneille im Januar sein Psycheballett und hielt im Dezember mit dem „Ballet des Ballets“ einen umfassenden Rückblick über sein bisheriges Schaffen; am 3. März war aber inzwischen die Musikakademie mit Camberts „Pomone“ eröffnet worden, hatte ihre Lebensunfähigkeit erwiesen, der Gedanke ihrer Fortführung reizte Molière, wurde aber von Lully durchgesetzt, im März 1672 war die Übertragung der Vorrechte auf ihn vollzogen.

Die „Académie Royale de Musique“ tat sich unter Lully mit der Pastorale „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus“ auf, die wiederum Hauptszenen seiner Ballettkomödien zusammenfaßte. Molière gewann nach dem Bruch mit Lully Marc Antoine Charpentier als Mitarbeiter („Le malade immaginaire“ 1673), den Schüler Carissimis und vergeblichen Vorkämpfer für ein französisches Oratorium. Nach dem Tode Molières (1673), der zwei Jahre zuvor Lully mit Quinault zusammengebracht hatte, wurde das königliche Palais unerwartet rasch für das Opernunternehmen frei, in dem der Florentiner nun mit eiserner Energie zu Werk ging und alljährlich eine große Tragödie vor sein immer begeisterteres Publikum stellte. Zwölf lyrische Tragödien wurden so aneinander gereiht: „Cadmus et Hermione“ (1673), „Alceste“ (1674), „Thesée“ (1675), „Atys“ (1676), „Isis“ (1677), „Bellérophon“ (1679), „Proserpine“ (1680), „Persée“ (1682), „Phaéton“ (1683), „Amadis“ (1684), „Roland“ (1685) und „Armide“ (1686), nur wenige Ballettstücke und Pastoralopern sind in diese Kette eingeschlungen, nämlich die Neubearbeitung der „Psychée“ (1678), „Le Triomphe de l'Amour“ (1681), „Le Temple de la Paix“ und Racines „Idylle de Sceaux“ (1685), sowie als Abschluß dieser dramatischen Hochspannung „Acis et Galathée“ (1686).

Lullys Bühnenstil wurde alsbald als Nationaltat anerkannt und gefeiert, man hütete sein Vermächtnis bis auf Gluck hin, also 100 Jahre lang, geradezu ängstlich und andächtig. Ältere

und neue Züge sind darin einheitlich zusammengefaßt, glänzender äußerer Effekt ist mit einseitiger logischer Kraft der innerlichen Gestaltung vermählt, alles, was dem französischen Kunstgeschmack der Zeit teuer war, erscheint eingeschmolzen, wobei Lully selbst dessen Entwicklung bereits entscheidend zu beeinflussen gewußt hatte. Ballettmusik und Ballettgesang, ja das Ballet de Cour selbst sind eingeflossen, daneben die Airs de Cour, die Vaudevilles, Pantomimen, das dramatische Rezitativ, vor allem aber als bestimmende Grundlage der Anschluß an die Errungenschaften des Sprechtheaters, also an den Stolz der Nation und an den neuen blendenden Schwung der Dramatik Racines (1639—1699). Lully nahm sich die pathetische Rhetorik des Nationaldramas zum Muster, er übertrug die feierliche Deklamation der Racineschen Tragödie voll in die Musik. Zu diesem Zweck studierte er die führende Vortragsweise an der gefeierten Tragödin Marie Desmares-Champmeslé eingehend, die seit ihrem Debüt als Berenice im November 1670 im Mittelpunkt der Schauspielkunst stand; später kam es dahin, daß wieder umgekehrt die Leistungen der Opernsänger für die Schauspieler vorbildlich werden konnten. Zeitgenössische Zeugnisse schildern die Sprechkunst im Schauspiel als eine Art Gesang mit großen musikalischen Intervallen und lauten Schreien bei leidenschaftlichem Ausdruck. Lully zeichnet dieses Modell in seinem Rezitativ getreulich nach, er läßt die Musik um das herkömmliche Versmaß, den Alexandriner, schwingen und unterbricht dieses nur gelegentlich durch kürzere Verse, wie das im Ballet de Cour, aber auch in Italien üblich war; die treibenden Grundkräfte der Monodie kommen dabei durch den sklavischen Anschluß an das Wort und im Einklang mit der herrschenden Verstandeskultur seiner Umgebung zu völliger Auswirkung. Die melodische Wucherung ist streng verpönt, nur zuweilen gleiten wortmalende Schnörkel vorbei, z. B. auf das Wort „tonnerre", die willkürliche Gesangsausschmückung wird überhaupt scharf untersagt, jede bloß sinnlich reizvolle Wirkung auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Das Rezitativ deklamiert also restlos realistisch, das Streben nach wahrhafter, eindeutiger Übermittlung des Textgehalts erstreckt sich im großzügigen Verfolg älterer französischer Technik bis auf die rhythmische Aufzeichnung des Notenbildes mit ihrem häufigen Taktwechsel (Beisp. 203), Reim

Beispiel 203



und Zäsur werden bis zur Eintönigkeit betont, die Umgießung bevorzugt ständig und bis zum Übermaß anapästische Formeln, auch in den Kadenzen nisten sich klischeeartige Wendungen ein. Der Vortrag verfällt dadurch in eine gleichförmige Abdämpfung der persönlichen Charakteristik, ja selbst der heftigen Ausbrüche von Leidenschaft, durch die Zurückhaltung und Enge des Ariengesangs wird sie noch empfindlicher verstärkt. Diese Einseitigkeit ist sehr bald empfunden und bekämpft worden.

Der allgemeine Standpunkt der Rezitativtechnik ist unverkennbar aus der Praxis der altvenetianischen Schule hervorgewachsen, Rezitativ und Air gehen frei ineinander über, im Sprechgesang ist der ariose Vortrag häufig in die Nähe gerückt und die Manier der altitalienischen Gliederung durch Wiederholung prägnanter Spitzenstellen wird nun ganz systematisch gefördert. Die meist rezitativisch durchgeführten Monologe sind durch Leitstellen, die am Anfang, in der Mitte und am Schluß gleich erklingen und gelegentlich „Air" genannt sind (Beisp. 204), bogenförmig geteilt (Beisp. 205, 206), zuweilen werden nur Anfang und Ende übereingestimmt (Beisp. 207) oder die dreiteilige Bindung ist weniger ebenmäßig geordnet, wie in der Klage der Ceres, wo die Kehrpartie (Beisp. 208) zu Anfang, dann gleich nach zwei Rezitativtakten

Beispiel 204

Lully Cadmus 1673. Monolog V. 1. Klage um Hermione

Cadmus

Bel - le Her-mi - one, Hé - las! hé - las! puis je être heu - reux sans vous

Beispiel 205

Alceste, 1674. Arienmonolog III. 6. Verzweiflung Admetes

Sans Al - ces - te, sans ses ap - pas, Cro - yez - vous, que je puis - se vi - vre

Beispiel 206

Atys, 1676. Monolog der Cybele III. 8. **Aktschluß**

B.c. *8!*

Es - poir si cher et si doux, Ah, ah pour-quoi me trom-pez vous

Beispiel 207

Proserpine, 1680. II. 3. Alphée

A - mants, qui n'es - tes point ja - loux, Que vo - tre sort est doux

Beispiel 208

Proserpine, 1680. V. 11. Klage der Ceres

De-serts é - car - tez, som-bres Lieux, Ca-chez mes soû - pirs et nos lar - mes

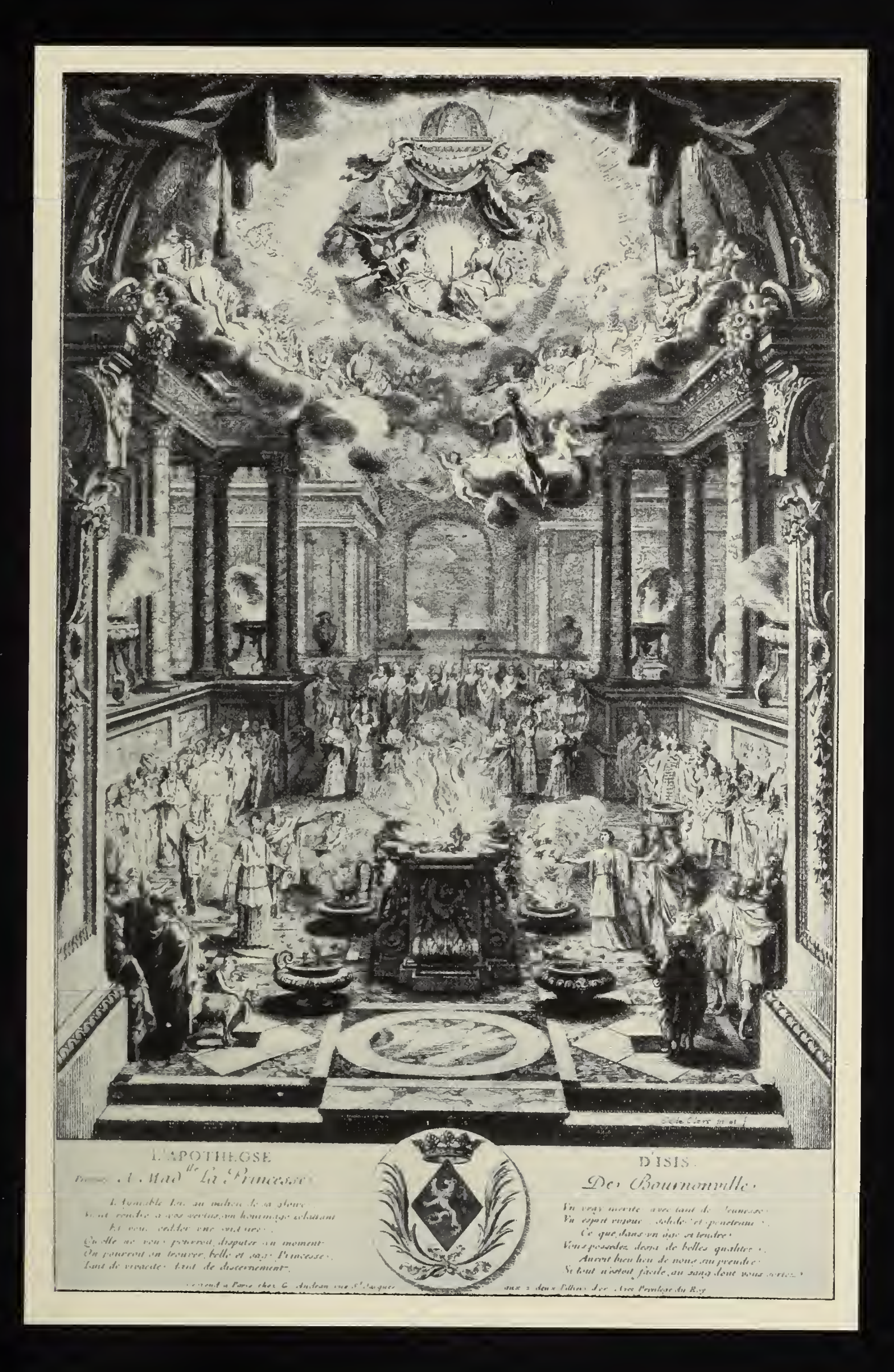
abermals und dann erst am Szenenschluß steht. Gern greift der Hauptteil einer kleinen Da-capo-Arie ins Rezitativ über, z. B. in der Alceste II, 6 Alcides „Gardez-vous bien de m'arreter", oder ein ganzer längerer Abschnitt wird abschließend wieder notengetreu gleich vorgetragen, wie z. B. Rolands Vorwurf an Angelique: „Ingrate, inhumaine" (Roland II, 2). In den späteren Werken ist das Rezitativ durch weitgehende fünfstimmige Orchesterbegleitung zu freien, barocken Gesängen entfaltet, die die diesbezügliche Venetianer Überlieferung selbständig überflügeln und an ähnlich geführte geistliche Monodien in Deutschland gemahnen (Beisp. 209), auch in diesen Monologen treten Wiederholungsstellen heraus (Beisp. 210).

Die Arie hätte als musikalisch reicher angelegte Gesangsform den geltenden Anschauungen des französischen Rationalismus widersprochen, bei der rückständigen Gesangskultur der Fran-

Beispiel 209

Roland, 1685. IV. 2 Roland seul. Fünfstimmige Orchesterbegleitung





Apotheose zu Lullys „Isis"
Stich von Sebastian Leclerc d. Ä.

Beispiel 210


Ebenda. Die Stelle steht in der Mitte und am Ende des Monologs



zosen war ihr Ausbau auch aus praktischen Gründen kaum zu erreichen. Das Air Lullys beschränkt sich demnach auf einfache kleine Liedgebilde, meist bietet es die unmittelbare Wiederholung eines Anfangsteils mit nachfolgendem zweiten Glied, also die Form AAB, wie z. B. in Cadmus I. 3. („Cet aimable séjour") oder im Roland II, 1 („S'il faut que ma félicité"), oder es ist dreiteilig sowohl mit Da-capo des Anfangs am Ende, wie z. B. in Alceste I, 5 („Quand on est sans espérance", also Form ABA), als auch mit Wiederholung des zweiten Teils, Form ABB, wie z. B. in Roland II, 3 („Mon cœur est engagé"), wobei die Wiederholungsteile verschiedene, verwandte Tonartziele erreichen. Sehr häufig ist auch die glatte Wiederholung beider Teile, wie im Tanzair, Form AABB, so z. B. in Alceste, Menuettair des

135. Szenenstich zu Lullys „Trébuchement de Phaéton" nach J. Berin von J. Lepautre.

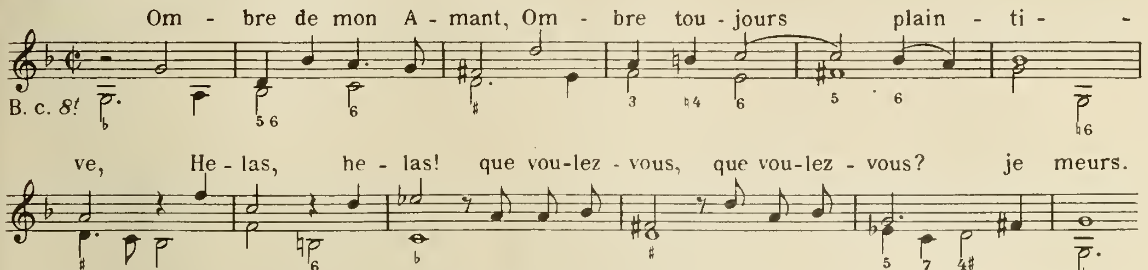


136. Szenenstich zu Lullys „Temple de la Paix" nach J. Berain von J. Lepautre.

Prologs „L'art d'accord avec la nature", worin der zweite Teil zwei Reprisen umfaßt, oder in Isis II, 5 (Juno: „L'amour, cet amour infidèle"), in Bellerophon IV, 6 („Heureuse mort") u. a., die gesangstechnischen Anforderungen sind primitiv. Selten ist die Rondoform, z. B. in Alceste, Prolog „Le héros que j'attens", im Beisp. 205, oder in Isis V, 1 („Terminez mes tourments"), ebenso der ostinate Baß, wie z. B. im Atys, I, 4 („Atys est trop heureux"). Der Baßostinato, den auch Lambert in seinen Airs verwendet, dient aber öfters der Szenenspannung, wie z. B. in Atys I, 3, Persée I, 2 und II, 5, im Roland III, 4 und V, 6; in den vom Chor gesungenen oder rein instrumentalen Chaconnen trägt er mächtige Bausteine zum Gesamtbau bei, z.B. Cadmus I, 4, sonst meist am Werkschluß wie in der Armide u. a. Für bedeutungsvolle Monologe, die die innere musikalische Dramatik entladen oder sammeln, werden mehrfach freie Formen aufgeboten, zumal in den Spätwerken mit reichem Instrumentaleinsatz (Roland I, 1, IV, 2, Armide II, 3 u. a.). Die monologische Rundform Lullys wurde übrigens von Lambert im Kammerair nachgeahmt, wo eine Kernstelle zu Anfang, in der Mitte, und zwar am Ende des ersten sowie am Schluß des zweiten Teils wiederkehrt (Beisp. 211). Lullys Orchesterair lehnt sich sowohl an die Cestische Arienform an (ABB, z. B. im Roland II, 4 „Agréables retraites") als auch ans Da-capo (ABA, z. B. Roland I, 3 „Ah quel tourment"). Daß die Szenenführung schließlich gern mit schlichter Arienreihung arbeitet, knüpft gleichfalls an Venedig an.

Beispiel 211

Michel Lambert. Airs a une, II. III. et IV. Parties avec la b. c. Paris 1689. Diese Stelle steht zu Anfang, am Ende des ersten und am Ende des zweiten Teils



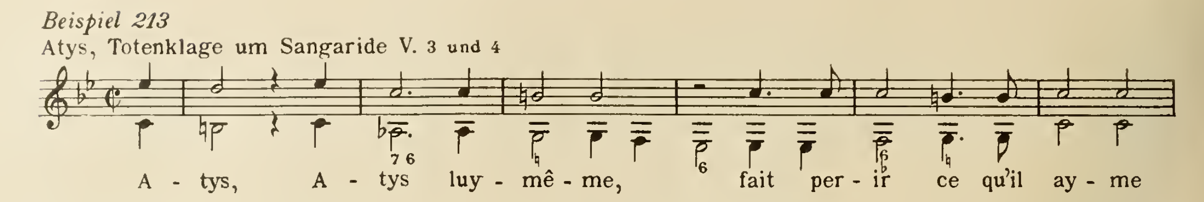
Dorthin deutet ferner die häufige Einstreuung von kleinen Duett- und Terzettsätzen, die aber in Lullys System eine wesentlich stärkere Teilnahme bedeuten als in der italienischen Oper. Duettstellen im Rezitativ kennen wir als römisches Erbgut, belebte Szenen werden durch Duettrefraine übersichtlich gemacht, z. B. Persée IV, 4 „Ah quel effroyable suplice!" Ab und zu sind ganze Duettdialoge abgeführt, wie im düsteren Verhör des Atys V. Das Zusammensingen erschöpft sich zumeist in Parallelbewegungen. Größte Wichtigkeit hat im Gesamtbild der Chor, seine Mitwirkung geht über alles in der Operngeschichte zuvor geübte Ausmaß hinaus; Lully belebt sowohl die Überlieferungen seiner Vaterstadt Florenz, die in Rom und in der von Rom nach Paris verpflanzten Oper fortgepflegt worden waren, als auch die Gepflogenheiten des Ballet de Cour. Die üppige Prachttheatralik der Chorszenen mit ihren Aufmärschen, Ballettpantomimen, Kampfhandlungen wird jedenfalls ebenso wesentlich wie das eigentliche Seelendrama; die Handlung bedarf dieser glänzenden Einrahmung, die szenischen Künste gebieten darin überlegen, es entwickelt sich ein sehr bezeichnender pastoraler, zeremonieller und dämonischer Aufwand. Mächtige, selbständige Prologe zu Ehren des Königs haben ihren festen Platz als Einleitung jeder Vorstellung, diese pompösen Thronhuldigungen bieten ausgebildete Ballets de Cour auf und fassen alle Theaterkünste zusammen, musikalisch halten sie sich an tonale Einheit. Die hier waltende schäferliche Einkleidung steht zu den kriegerischen, priesterlichen und phantastischen Massenszenen der Oper selbst in wirksamem Gegensatz. Choristische und solistische Wiederholungsbindungen werden auch hier verfolgt, der Chorsatz bleibt fast durchaus homophon, er trennt doppelchörige Gruppen, wie im Schluß der Alceste oder im dritten Akt der Isis, hebt öfters ein Trio-Concertino heraus, läßt aber auch gern solistisch vorsingen (z. B. Isis I, Roland, Prolog), die Form ist häufig tanzmäßig, liebt auch in größeren Verhältnissen das Da capo oder die rundläufige Anordnung. Wiederkehrende Chorchiamaten leiten die Alceste-Tragödie ein, die Totenklagen, wie die um Alceste (Beisp. 212) oder die im

Beispiel 212

Alceste, Totenklage III. 4



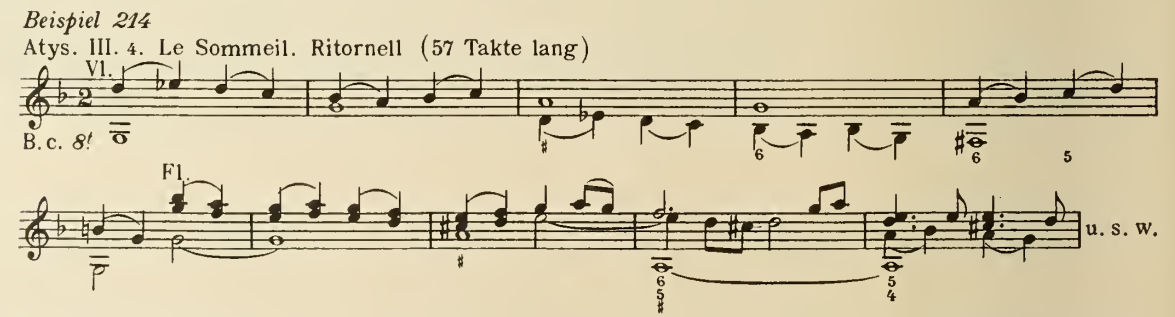
Beispiel 213
Atys, Totenklage um Sangaride V. 3 und 4



Atys (Beisp. 213) treten den Florentiner Refrainchören zur Seite. Der Klageruf um Alceste, den Solisten und Chor anstimmen, erschallt wiederum dreimal, in der Szenenmitte verkürzt, am Szenenschluß vollständig, der Chorrefrain in der Klage um Sangaride erklingt in zwei benachbarten Szenen dreimal. Ein Rondo ist ferner im Marschchor aus Cadmus (III, 6) entworfen, ähnliche Anordnung verfolgt der Prologbeginn der Isis, des Persée u. a. m. Die gedruckten Partituren deuten die Chöre häufig, wie in obigen Beispielen, nur zweistimmig an, die Ausführung war der musikalischen Kanzlei Lullys überlassen.

In den Tänzen und in der Instrumentalmusik ist den rein musikalischen Absichten der weiteste Spielraum eingeräumt, hier lichten sich die dichten Wolken barocker Steife, die Tanzsätze wurden populär und drangen unmittelbar in den Volksgesang hinüber, der sich aber auch anderer auffallender Einzelheiten bemächtigte, wie des Frierchors „des Trembleurs" aus der Isis. Die zahlreichen Instrumentalritornelle waren wiederum dem altvenetianer Musikdrama abgesehen, ihr Geltungsbereich ist aber ansehnlich vergrößert, sie nähren die dramatische Aussprache mit unermüdlichen kleinen, größeren und ganz breiten Ausmalungen, deren pantomimische Ausdeutung Gegenstand sorgfältiger Durcharbeitung war. Viele Orchestersätze liefern äußerliche Programmusik, Schlachtengetümmel, Seestürme und Erdbeben (Proserpine I) werden wiedergegeben, aber auch die Naturliebe verdichtet sich in sinnige Tonpoesie. Ist der Kampf des Cadmus (III, 3) mit dem Drachen oder der Drachensieg des Perseus (IV, 6) in ein verhältnismäßig zahmes Ritornell gefaßt, so begleitet das Ringen des Bellerophon mit dem Ungeheuer ausgedehnte Chor- und Instrumentalmusik, der Chor singt dabei hinter der Szene und verfolgt die Vorgänge, der Mord an der schlafenden Meduse (Perseus III, 3) wird wieder mit knappen, eindringlichen Strichen gemalt, die Einschläferung durch Mercur vollzieht sich zuvor unter einlullender Triobegleitung, die Schlummersinfonia im Atys (Beisp. 214) spannt noch weitere lyrische Bögen unter Flöteneinsatz, die Schilderung von

Beispiel 214
Atys. III. 4. Le Sommeil. Ritornell (57 Takte lang)



Armidas Zaubergarten hat ganz den breiten Atem barocker Versunkenheit, die Raserei Rolands, die Wut Polyphems spiegeln sich in Charakterritornellen, überhaupt quillt Lust, Leid, Verzweiflung der Tragödien scharf gepackt aus dem Gesang der Instrumente hervor, sehr oft in kleinen, wohlgeschliffenen Sätzen. In der fünfstimmigen Schreibart bildet die selbständige Pflege der Mittelstimmen einen bedeutsamen Vorzug, der insbesondere die Ouvertüren auszeichnet.

Diese wurden denn auch als vollendete Kundgebung des zeitgenössischen Lebensgefühls empfunden und gewürdigt. Der schwere Harnisch dieser Prunkgewebe, deren majestätisches, durch kanonische Baßführung geschwelltes Anfangsgrave zumeist durch Wiederholung verstärkt ist, konnte denn auch gleich zweimal der Tragödie angelegt werden, indem die Ouvertüre sowohl vor als auch nach dem Prolog gespielt wurde.

Elf der zwölf Tragödientexte entstammen der Feder Philippe Quinaults, dessen weichliche Begabung dem Ideenschwung seiner Aufgabe aus eigenem nicht voll nachkam, der aber als willenloses Werkzeug dem Ansturm eines zielbewußten Willens trefflich nachgab und sich etwa die zwanzigfache Änderung des Buchs zum Phaeton geduldig zumuten ließ, wie er auch nach fertiger Musik geschickt Verse zurechtpassen konnte. Zunächst versuchte er in seiner von Venedig vielfach abhängigen Dramaturgie die Einbeziehung komischer Zutaten, als aber insbesondere die Charonepisode der Alceste scharfem Widerspruch begegnete, sagte sich Lully von Einschüben dieser Art ganz los. Die einheitliche Sammlung der Handlung sticht vom Venetianer verknäulten Durcheinander erlösend ab, die geschichtliche Stoffwahl bleibt ausgeschaltet, das Göttertheater ist hingegen auch hier mehr oder weniger ausgiebig eingesponnen, für allegorische Figuren besteht gleichfalls offenkundige Vorliebe. Der tragische Ausgang ist aber schon im Atys mit unbeirrbarer Härte gewagt, im Phaeton gibt er Anlaß zu prunkvoller Maschinenkunst, er wird im Roland nur maskiert, schwingt aber in der Armide wieder ungehindert aus. Wie in Italien ist auch für Quinault die Liebesleidenschaft oberste Opernmacht, sie wird aber unter die Gesetze höfischer Schulmoral gestellt und muß in den Spätwerken neben der Verherrlichung von Heldentum und Vaterlandsliebe etwas zurücktreten. Seit dem Amadis wird der antik-mythologische Stoffkreis durch die phantastische Welt mittelalterlichen Ritter- und Zauberwesens ersetzt; das geschah auf Wunsch des Königs, ähnlich hatte in Italien die Epik Ariosts und Tassos derartige Anregungen gegeben, ohne in gleichem Maße wirksam zu werden. Quinaults Texte blieben lange Zeit in Frankreich mustergültig, bis in die Revolutionszeit wurden sie neu komponiert, es ist ihnen auch ohne weiteres zuzugestehen, daß sie die französische Nachfolge um ganz Beträchtliches überragen.

Lullys Musiktragödie wurde nach seinem Tode von Colasse, Desmarets, Campra und Destouches unangetastet gelassen und sklavisch nachgeahmt. Nur die instrumentalen Partien suchte man zu überbieten, die Situationsmusik wußte sich insbesondere in Sturmschilderungen nicht zu ersättigen, solche ,,Tempêtes" nehmen in ,,Thétis et Pelée" von Colasse (1689), in Campras ,,Hesione" (1700) und ,,Idomenée" (1712) oder in der ,,Alcyone" von Marais (1706) breite Instrumentalsätze in Anspruch, Campra und Destouches steigerten auch die musikalische Stimmungskunst mit entfalteter Orchesterbegleitung erheblich. Neben der Tragödie setzten aber alsbald teils ans Ballet de Cour, teils an die italienische Bewegung angeschlossene Gegenströmungen ein, die den Kurs auf die Erleichterung des Stils gerichtet hatten. Italienisch textierte Arien werden eingelegt, die Da-capo-Mode gewinnt auch über den französischen Gesang etwas Gewalt, selbst die Devise wird versucht und die Venetianer Arienbegleitung mit Violinen allein übernommen (z. B. in der ,,Issé" von Destouches). Nach dem Muster der italienischen Pasticcios wurden ,,Fragments" zusammengestellt, deren Zersplitterung sehr gefiel, kurz allenthalben, und nicht zuletzt in der Musik regten sich die Anzeichen innerer Lösung von Lullys lastendem Kunstwillen und vom schwerblütigen Barockgeist überhaupt.

LITERATUR.

Karl Dulle, A. Destouches, Diss. Leipzig 1909. — Victor Fournel, Les contemporains de Molière, Paris 1875 (Histoire du Ballet de cour, Bd. 2). — Robert Haas, Die französische Oper bis 1750. Ha. d. MG., Frankfurt 1924. — Lionel de la Laurencie, Lully, Paris 1911. — Frido Lindemann, Die Operntexte Quinaults, Diss. Leipzig 1904. — Charles Nuitter et Erneste Thoinan, Les origines de l'opéra français, Paris 1886. — Henry Prunières, Lully, Paris 1910. — Notes sur l'origine de l'ouverture française, SIMG XII, 565. — L'opéra italien en France avant Lully, Paris 1914. — Romain Rolland, Bemerkungen über Lully in Musiciens d'autrefois, Paris 1908, deutsch München 1927.

Neuausgaben. Lully, Le Mariage forcé, Kl.-A., Paris 1867. — Le bourgeois gentilhomme, Kl.-A., Paris 1876. — Armide (unvollst.), Eitners Publ. XIV. 1885. — Kl.-A. der Opern in den Chefs d'œuvre classiques de l'opéra française (Collection Michaelis). — Campra, L'Europe galante, les festes Vénitiennes, Tancrede, Kl.-A. in den Chefs d'œuvre. — Destouches, Issé, Omphale, Les Eléments (mit Lalande), Kl.-A. in den Chefs d'œuvre.

C. ENGLAND.

The English Dancing Maſter:

OR,

Plaine and eaſie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance.



LONDON,

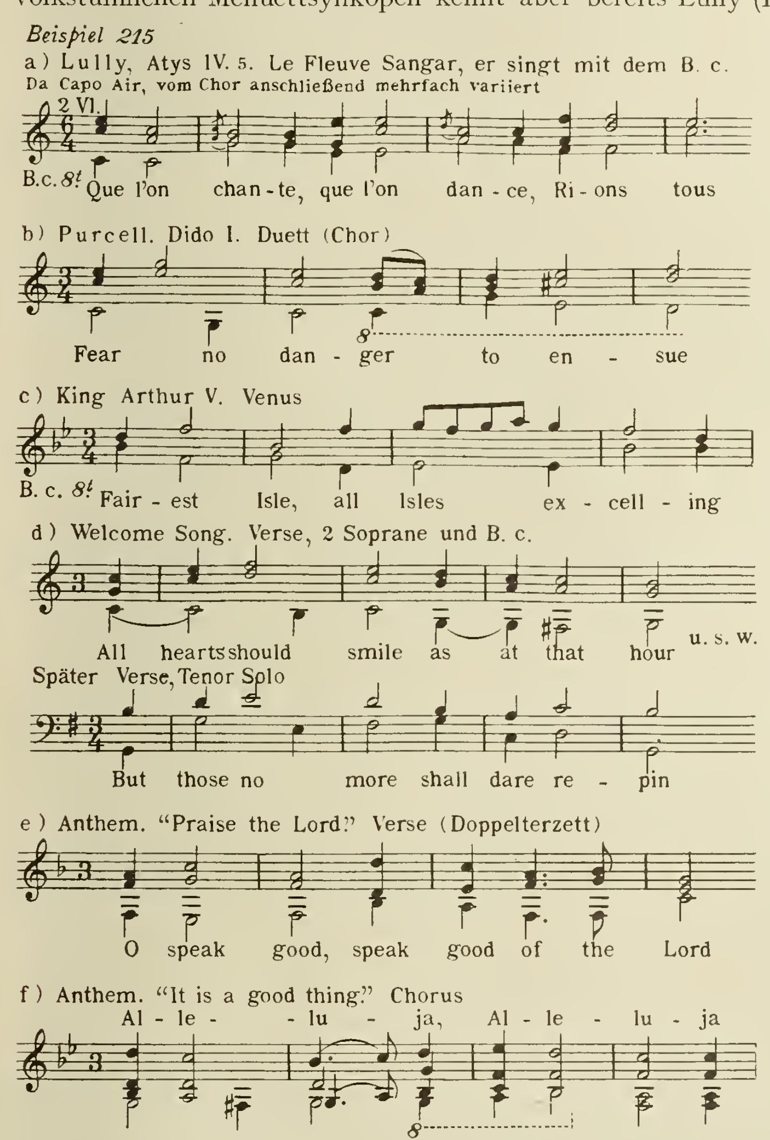
Printed by *Thomas Harper*, and are to be ſold by *John Playford*, at his Shop in the Inner Temple neere the Church doore. 1651.

137. Titelblatt zur Erstausgabe von Playfords ,,The English Dancing Master". London 1651.

Der Sturz des Königtums (1649) bedeutete auch für das englische Musikleben eine einschneidende Abschnürung; die Puritaner vernichteten die Kirchenmusik, sie zerstörten die Orgeln und legten das Theater lahm. Nur die weltliche Musik, für die Cromwell persönliche Vorliebe hatte, wurde einigermaßen geschont, so daß Christ. Simpson 1659 stolz beteuern konnte, kein Volk der Welt sei imstande, sich in der Instrumentalmusik mit England zu messen. Auch die Maskenspiele lebten fort; der Dichter William Davenant wußte diese Lage der Dinge auszunützen und das Drama nach französischen Anregungen mit starkem Musikaufputz einzuschmuggeln. Sein erster Versuch, das ,,Entertainment at Rutland house" (1656) mengte in losen Szenen Sprechvortrag und Musikeinlagen von vier Komponisten ,,nach Art der Alten", dann ging Sir Davenant dazu über, einen heroischen Stoff ganz singen zu lassen und mit reicher Maskenausstattung zu versehen. Die Musik zu ,,The siege of Rhodus" (1656), bei der fünf englische Tonkünstler mitarbeiteten, ist aber verschollen, drei ähnliche Stücke folgten noch nach.

Die Restauration (1660) setzte die geistliche Musik wieder an die erste Stelle, Mathias Locke, Henry Lawes, Pelham Humfrey, Michael Wise, John Blow u. a. ließen sich die Pflege des Anthems, der nationalen Motettenkunst, besonders angelegen sein, durch Einmischung solistischer Sätze in ihre polyphon hochstrebige Chormusik wurde die Form gespannt und dem deutschen Kirchenkonzert angenähert. Unter Karl II. erstarkten ausländische Einflüsse; 1660 gab eine italienische Operngesellschaft Giulio Gentileschis Vorstellungen bei Hof, ein zweiter ebenso rasch vorübergehender Vorstoß in gleicher Richtung erfolgte 1674, welsche Künstler wie Gio. Batt. Draghi, der Bruder des Wiener Hofkapellmeisters, oder Nicola Matteis siedelten sich in London an, daneben machte sich das Aufblühen der französischen Musik geltend. Louis Grabu und Robert Cambert wurden vom Hof begünstigt, Dryden erwählte Grabu als den Komponisten seiner Musikdramatik, in der er der Musik offen den Vorrang vor der Dichtung einräumte; die Oper ,,Albion and Albanius" (1685) war im französischen Sinne durchkomponiert. Die Bemühungen um den künstlerischen Anschluß an Frankreich mißlangen aber und verstummten unter Jakob II. bald wieder, die heimische Überlieferung erwies sich auf der Bühne vorerst noch am wirksamsten. Die englische Oper, auch ,,Drammatic Opera" genannt, lehnte die volle Durchkomposition ab und begnügte sich mit breiteren musikalischen Einlagen in gesprochene Stücke; dabei zog sich die Maske ins Intermedium zurück und ein mehr oder minder reicher Musikverbrauch kennzeichnete die ganze Theaterarbeit der Zeit. Insbesondere die Erneuerungen Shakespeares von Davenant, Dryden, Shadwell u. a. ließen die musikalischen Zutaten üppig wuchern. Voll durchgesungene Opernversuche kennt man nur zwei, John Blows Pastorale ,,Venus and Adonis", bei Hof um 1685 aufgeführt, und Purcells Schauspiel ,,Dido and Aeneas", dargestellt in Josias Priests Mädchenpensionat zu Chelsea um 1689; Purcell nahm sich nach Dent den italienisierenden Stil Blows zum Vorbild. Schon in der Vorrede der Triosonaten von 1683 hatte er bedauert, daß die englische Erziehung die Gabenfülle Italiens vernachlässige, und sein aufrichtiges Bestreben kundgetan, die ,,seriousness and gravity" der italienischen Musik nachzuahmen.

Die Hauptkräfte der kernmusikalischen Persönlichkeit Henry Purcells (1658—1695) strömen aus dem heimischen Boden auf, aus dem englischen Musikleben, das sich seine Selbständigkeit noch rein zu bewahren gewußt hatte. Dementsprechend wächst seine Chormusik, zumal die geistliche, mit elementarer Gewalt empor, der Kirchendienst beansprucht den besseren Teil seines Schaffens; daneben ist dieses mit höfischen Huldigungsakten reichlich belastet und wendet sich erst in den letzten fünf Lebensjahren mit unerhörter Fruchtbarkeit dem nationalen Barocktheater zu. Die meisten der 54 Bühnenwerke gehören diesem Zeitraum an, Nahum Tates „Dido and Aeneas" steht stilistisch abseits. Abgesehen von der ganzen Tonsprache selbst fallen in der „Dido" die 16 Chorsätze aus dem Rahmen der italienischen Oper, sie verquicken Lullysche Anregungen mit der heimischen Überlieferung; Tanzrhythmen wie Menuett, Passepied, Gavotte, Bourée wechseln mit Motettenbildungen, die volkstümlichen Menuettsynkopen kennt aber bereits Lully (Beisp. 215), das chorische Nachsingen zuerst solistisch vorgebrachter Weisen ist alter Volksbrauch aller Länder (s. Beisp. 215b), im englischen Theater wird er sehr gern übernommen. Die reichlichen Tanzeinschübe knüpfen ebenfalls an Lully, sowie an das Maskenwesen an, den ersten Akt schließt im Sinne der französischen Finaletechnik eine breite Sieges-Chaconne ab, Pantomime und Tanz beenden in dreiteiliger, innerlich mehrfach vom Tanz gelöster knapper Form das letzte Intermezzo (Hexen und Matrosen). Die Hexenintermezzi sind von freier musikalischer Phantastik aufgewühlt, insbesondere das f-Moll-Akkompagnato der Zauberin wird ausgreifend instrumental gesättigt und weit gespannt, später im Jagdrezitativ zwischen Dido und Aeneas (II.) gleiten als knappe Unwetterschilderung abermals dramatische Orchestereinwürfe rasch vorüber. Das Kontinuorezitativ ist nach Tunlichkeit sparsam eingegliedert, seine Handhabung zeigt die innere Anteilnahme der altvenetianischen Technik, es ist aber mit starken eigenen Energien geladen und liebt ausdrucksvolle,





138. Anfang von Purcells „Golden Sonata", 1683. Eigenhändige Niederschrift. London, Brit. Museum.

dramatische Melismen. Der psychologisch vertiefte Abschied zwischen den Helden bleibt ganz dem Rezitativ überlassen, er wird nur von einem kurzen Duettsatz und einem betrachtenden Chor abgeschlossen. Unter den Arien bestimmt dreimal ein ostinater Baß die Form, einmal ist das Da-capo maßgebend, und zwar bei kanonischer Ausführung (Belindas: „Persuy thy conquest, Love"), die Arienbegleitung bleibt stets dem Kontinuo vorbehalten, nur die berühmte, von Cavalli abgezweigte Schlußklage der Dido über chromatisch fallendem Quartostinato beschäftigt das Streichquartett, den Kontinuoarien folgen aber ausführliche Orchesterritornelle. Der tragische Ausgang wird in keiner Weise abgeschwächt, sondern musikalisch mit seltener Wucht und Innigkeit aufgebaut.

Aus der sonstigen Bühnenmusik Purcells heben sich sechs englische Opern besonders heraus; sie sind im Gegensatz zur dreiaktigen Anlage der Dido in fünf Akte geteilt und betreffen drei Heldendramen („Dioclesian", 1690, „King Arthur", 1691, „The Indian Queen", 1695) und drei Shakespearebearbeitungen („The Fairy Queen", 1692, „Timon of Athens", 1694, und „The Tempest", 1695). Während sich in Timon die musikalische Beteiligung auf die Einlage einer breit ausgeführten 13gliedrigen „Masque" im 1. Akt (bei Timons Gelage) beschränkt, sind die übrigen Stücke ganz von wechselnden umfänglichen vokalen und instrumentalen Zutaten durchzogen, die sich gelegentlich wieder zu ganzen Masken zusammenballen (Dioclesian V, Fairy Queen V, Tempest V). Von der eigentlichen Seelenspiegelung bleibt der Musiker in dieser Mitarbeit ausgeschlossen, seine Aufgabe erschöpft sich zumeist in ausschmückendem Beiwerk, also echt barocker Ornamentik. Diese betrifft glänzende Aufzüge, prunkvolle Chöre, schmetternde Kampfhandlungen, düstere Opferszenen, allerlei phantastische Intermezzi, Schäferidyllen und humoristische Einschiebsel, sowie reichlichen tänzerischen Aufputz, Vorspiel- und Zwischenaktmusik.

Die französische Ouvertüre, die als markige Einleitung auch der Dido-Oper vorangeht, hat Purcell für diese Zwecke mit Begeisterung aufgegriffen, lag ihm doch die kontrapunktische Prunkarbeit innerlich besonders nahe. Außer vor dem ersten Akt, wo sie regelmäßig vorbereitend einführt, findet sie sich ab und zu auch im Stück selbst vor, so im dritten Akt der Fairy Queen, wo sie den Zug der Schwäne malt („Symphony, while the swans come forward") oder im dritten Akt der Indian Queen („Trumpet Overture"). Mehrmals schließt ein langsamer Satz ab, der sich in der „Bonduca" (1695), wie in der Einleitung zur Gloucester-Ode (1695) in die gleichnamige Molltonart verschleiert. Daneben schreibt der englische Meister aber auch breitere viersätzige Kirchensonaten vor dem zweiten Akt der Indian Queen oder vor dem vierten Akt der Fairy Queen (Sonnenaufgang); im zweiten Fall ist der vierte Satz als Da-capo mit einem Adagio-Mittelteil angelegt. Auch die „Ouvertüre" der Cäcilienode von 1692 hat als vierten Satz eine solche Da-capo-



Henry Purcell.
Gemälde von Gottfried Kneller. London, National-Portrait-Gallery.



Gestaltung mit Adagio-Mittelteil. Die Maske in Timon ist gleichfalls von einer Kirchensonate eingeführt, wobei das zweite Adagio und das zweite Allegro im Variationsverhältnis stehen und dieses letzte Allegro Variationsketten ausspannt, ja sogar die Haupttonart verläßt (von D nach F), um so in den Beginn des ersten Aktes (F) einzuhaken, sofern nicht ein Da-capo-Zeichen unterdrückt ist. Das verhältnismäßig streng fugierte erste Allegro nennt Purcell in diesen Opernsymphonien ebenso wie in den Triosonaten von 1683 und 1697 „Canzone“, auch die Triosonaten bevorzugen die Anordnung der Corellischen Kirchensonate (mit einigen Freiheiten), sie streuen aber mehrfach längere Kanzonenbildungen von fünf und mehr Sätzen ein. Ihre stete kontrapunktische Bereitschaft nimmt insbesondere gern kanonische Künste zum Gegenstand (Beisp. 216), wie auch im Duettsatz der Theatermusik strenge Kanons gehäckelt sind und die

Beispiel 216



Volksmode der „Catches“ bei der Tafel und auf der Bühne gehätschelt wird. Der Kanon ist zuweilen mit stehendem Baß vereinigt, z. B. in der „Chaconne“ zu Anfang des dritten Aktes von Dioclesian („Two in one upon a Ground“), der Ostinato war ja Purcells besonderer Liebling. Lully hat auch mit seinen großen Chaconnen Eindruck gemacht, Timon of Athens, Dioclesian, King Arthur, Fairy Queen enthalten ansehnliche Chaconnen, wobei der „Curtain Tune on a Ground“ im Timon zugleich die starke Neigung Purcells zum Querstand offen verkündet; im King Arthur (IV) ist eine ganze lange Szene mit Soli und Chor als „Passacaglia“ abgeführt, auch im chinesischen Intermezzo der Fairy Queen (V) wird durch verwandte Bässe eine Reihe von aufeinanderfolgenden Musikstücken einheitlich zusammengefaßt, den Abschluß dieser Episode bildet eine Chaconne; in diesem Akt werden zwei Arien über ostinate Bässe eingeschaltet, darunter ein Seitenstück zur Didoklage (Beisp. 217), beide Arien sind zugleich als Da-capo-Formen gebaut. Purcell

Beispiel 217



liebt diese Verquickung auch in der geistlichen Kantate, z. B. in der langgestreckten Baßarie „Wondrous machine“ der Cäcilienode von 1692, die dem Preis der Orgel gilt, von zwei Oboen begleitet ist und mit Devise beginnt. Sonst begegnet man der Da-capo-Arie nur selten, z. B. in der Baßarie des Bacchus aus Timon, Nr. 9, im „Dialogue between Coridon and Mopsa“ (Fairy Queen III.), hier als große Form mit Devise („Ye gentle spirits“), im Tempest mehrmals (V. „Come down“, „Halcyon days“, „See the heavens smile“) u. a. Einfache Liedformen laufen gleichfalls gern mit unter, so im zweiten Akt von Dioclesian („with dances and songs“ zu stehendem Baß). Mit großer Selbständigkeit weiß Purcell die musikalische Szenenführung im Fluß zu halten, wo ihm dazu Gelegenheit geboten ist, und er versteht eine finaleartige Technik von seltener Beweglichkeit zu erfassen. Die ungehemmte Freizügigkeit der Phantasie, die aus lebendigster Gestaltungsfreude hervorblüht und wiederholt glänzende Chorwirkungen aufspürt, hebt sich von aller zeitgenössischen Musikdramatik eigenartig ab, sowohl die Nachtszenen des Sommernachtstraums, als auch die komischen Dialoge und Kantaten darin, z. B. die „Scene of the drunken Poet“, aber auch viele maskenartige Einlagen in anderen Theaterstücken, wie in „King Arthur“ die Elfenszene oder der Frostzauber (Beisp. 218), atmen eine so freimütige Ungebundenheit in Form und Ausdruck, daß nur die äußeren Bedingungen hier eine Wendung des dramatischen Stils von unabsehbarer Tragweite verhindert zu haben scheinen. So verflackern aber die Sprühfeuer einer Shakespearischen Geisteswelt im Wust der modrigen Theaterkultur, die unter ihren Trümmern die Schätze dieser Musik tief begraben hat.



139. Mrs. Arabella Hunt, die Laute spielend. Schabkunstblatt nach Kneller von J. Smith, 1705.

Solche Bestrebungen sind mit denen des Kantatenstils und des Kirchenkonzerts verwandt, Purcell hat dabei die äußerste Anspannung seiner Kräfte an die Hebung überlieferter Kunstideale gesetzt. Er erreicht eine selbständige Blüte frei gefügter monodischer Großformen, die noch vom Geist älterer polyphoner Technik ähnlich überschattet sind, wie die der deutschen protestantischen Kirchenmusik. Durch seine Erziehung als „Child of the Chapell Royal" war die Einreihung in die englische Kontrapunktschule gegeben, die eng mit der großen nationalen Vergangenheit zusammenhing und einen ihrer Hauptvertreter in John Blow (1648—1707) hatte, den sein Schüler Purcell (1694) zu den größten Meistern der Welt zählte. Die königliche Kapelle war der Hort der „Cathedral-Music", die die anglikanische Liturgie mit „Services" (Meßsätzen u. a.) und „Anthems" (Psalmen) in englischer Sprache zu schmücken hatte. So schrieb noch Purcell fünf Services, darunter als sein Hauptwerk das Tedeum and Jubilate von 1694, und einige Dutzend Anthems, und zwar Full-Athems, bloß für Chorgesang, und Verse-Anthems, mit solistischen Partien. Die Chortechnik reicht vom einfachen Satz Note gegen Note bis zu prunkvoller Polyphonie und kontrapunktischer Künstelei. So liegt einem vierstimmigen Alleluja der niederländische Kunstgriff des Kanons „recte et retro" zugrunde, den u. a. William Byrd gepflegt hatte, der aber auch in der Ara Musica des

Beispiel 218

King Arthur. III. Cold Genius (Baß) mit Streichquartett



Salzburgers Abraham Megerle (1647) als barocke Nachspiegelung aufgetaucht war. Der Chorsatz ist teils a cappella oder bloß von der Orgel gestützt, teils mit reichem Orchesterschmuck umkleidet und geteilt gruppiert. Einzelne Anthems werden wie die kleinen geistlichen Konzerte in Deutschland auch nur auf eine Singstimme mit Kontinuo beschränkt, kurze Chöre schließen ab oder sind eingestreut, zumeist sind aber drei Solostimmen im Verse-Anthem beschäftigt, das vorwiegend kanonische Duett und der ostinate Baß treten auch hier bestimmend hervor, die einleitenden „Symphonies" lehnen sich wieder an die französische Ouvertüre an, doch unterbleibt häufig die Fugierung im Allegro und tanzartige Sätze mit Reprisen treten an diese Stelle.

Die weltlichen großen Kantaten und Oden fassen all diese Züge ebenfalls zielsicher zusammen. Hierher gehören die neun „Welcome Songs" von 1680 bis 1687 an König Karl II. und an dessen Bruder, König Jakob II., die drei Cäcilienoden von 1683, der Yorkshire Feast Song von 1689, die fünf Geburtstagsoden für Königin Mary (1689 bis 1694), die Cäcilienode von 1692 und die Geburtstagsode für den Duke of Gloucester von 1695. Auch hier geschieht die Einführung regelmäßig durch eine französische Ouvertüre, die zuweilen wie im Yorkshirefestgesang oder in der dritten (lateinischen) Cäcilienode gegen Ende der Kantate wiederholt wird, zuweilen ist das Allegro wieder als zweiteilige Tanzform vorgetragen (dritte Cäcilienode). Als Abschluß der Kantate dient gelegentlich wieder eine mächtig gesteigerte Chaconne für Orchester und

Chor mit Trioepisoden und Trompeteneinsatz (Gloucesterode). Die Ostinatotechnik kommt auch in diesen Werken ständig zu Wort, die Variationen sind mit ausgesuchter Kunst melodisch überbrückt und verzahnt, die Formstreckung verschmäht außer dem Da-capo auch nicht die Wiederholung der Anfangspartie, so in Nr. 3 der Gloucesterode „A Prince of glorious race" (Schema AAB), der Baß hält sich zumeist an die fallende Quartspannung, bewegt sich aber auch gern in laufenden Achteln, so z. B. in der ersten Maryode oder im fünften Welcomesong, gelegentlich ist Arie, Chor und Ritornell von einem stehenden Baß zusammengefaßt, wie in der zweiten Cäcilienode oder im vierten Welcomesong. Die Chorwiederholung von Solostellen ist etwas Häufiges, sie bezieht sich sowohl auf längere Strecken, als auch auf kurze, öfter umspringende Wechselgesänge (z. B. im ersten Welcomesong). Daß Chorstellen kehrreimartig gliedern, wie in der Studie nach Carissimi für drei Solostimmen ohne Chor, die als dritte Cäcilienode schon durch die ungewöhnliche lateinische Textunterlage auffällt, ist selten, aber auch ein Chor-Da-capo, wie das am Schluß der Cäcilienode von 1692, findet sich nur ausnahmsweise. Diese Cäcilienode z. B. bindet im ganzen nach der Symphony vier Arien, drei Duette, ein Terzett, ein Quartett mit drei Chören, der Yorkshiresong vier Soli, vier Duette und vier Chöre. Für die Begleitung von Sologesängen bietet Purcell einige Male einen ostinaten Rhythmus auf, so ist der Beginn der ersten Maryode, „Arise my muse", oder Nr. 6 des Yorkshiresongs, „The pale and the purple rose", von durchaus gleichbleibenden rhythmischen Orchesterschlägen getragen; auffallend ist die Trumpetbegleitung zum Kontinuo allein, z. B. in Nr. 6 der Gloucesterode. Das Rezitativ wird von ausschweifenden Koloraturen geschwellt, es gleitet auch ständig in ariosen Vortrag über (Beisp. 219), hat ferner mehrmals satte Orchesteruntermalung; so beginnt die Cäcilienode von 1692 mit einem kurzen Akkompagnato.

Beispiel 219

Ode on St. Cecilia's Day 1692. Aus Nr. 4 "'Tis Nature's voice," Alt-Rezitativ

At once the passions to express and move at once the pas-sions to ex - press, to ex-press and move. We hear, and straight we grieve or hate; and straight we grieve or hate re - joice or love

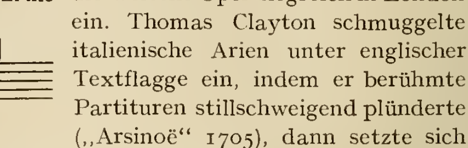
B. c. 8t

Purcell ist als ein starker, eigenartiger Melodiker bekannt, neben vielen volkstümlich frischen und glänzenden Eingebungen reizt an ihm insbesondere der Adel einer versonnenen Schwermut; sein Stil spitzt die englische Vorliebe für querständige Wirkungen feinsinnig zu und gefällt sich auch sonst in allerlei gleichzeitigen Tonreibungen, schweren Durchgängen, barocken Akkordspannungen (Beisp. 220) und Kadenzverschärfungen (Beisp. 221).

In der Klaviermusik folgt der Westminster-Organist weit weniger der glorreichen heimischen Überlieferung, an die nur einige „Grounds" gemahnen. Hingegen zieht er wieder die Lullysche Ouvertüre heran, baut Suiten in der Art Pasquinis aus drei, auch zwei Sätzen (Almand, Corant, Saraband oder Minuet oder Hornpipe), und eifert in den Preludes welschen Mustern nach, in Einzelheiten auch französischen Anregungen.

Beispiel 220

Purcell, Cäcilienode 1692 Anfangsritornell von Nr. 10, Duet "In vain the am'rous flute," 2 Fl., B. c.



Beispiel 221

Purcell, 5. Welcome Song, 1683, im siebenstimmigen Schlußchor

a long reign

Erst nach Purcells Tode drang die welsche Oper siegreich in London ein. Thomas Clayton schmuggelte italienische Arien unter englischer Textflagge ein, indem er berühmte Partituren stillschweigend plünderte („Arsinoë" 1705), dann setzte sich Bononcinis Camilla in englischer Einrichtung fest (1706), Addisons Rettungsversuch des heimischen Musiktheaters mißlang dank der Partnerschaft Claytons kläglich („Rosamond" 1707), und alsbald nistete sich nun die fremde Sprache selbst ein, zunächst in den Arien, so in der englischen Bearbeitung von Scarlattis „Pyrrhus", 1709, von 1710 herrschte sie unumschränkt, das Englische war höchstens noch im Intermezzo geduldet.

Da feierte Händel (1685—1759) mit seinem „Rinaldo" den ersten großen Triumph, der den stolzesten Endabschnitt der barocken Operngeschichte eröffnete. Der Text war noch englisch entworfen, dann erst übersetzt worden, sein phantastischer Vorwurf nahm auf den heimischen Kunstgeschmack Bedacht. Aber auch Händels Musik, seit Hamburg von Lullys Bühnenstil berührt, kam bei aller tiefen Verpflichtung an Italien manchen Gewohnheiten des früheren englischen Theaters entgegen. Zu diesen Einzelzügen gehört die Ouvertüre, die mit einem Giguenschwänzchen versehen auftritt, also viersätzig und der Kirchensonate nahestehend, allerdings unter stärkerer Betonung konzertierenden Spiels als je bei Purcell, sie dient auch im Stück wie bei Purcell der Szenenmusik, der Schilderung des Drachenkampfs (III., ebenso im Amadis I.), der Rumpf blickte sogar in einer zweiten fugierten Kampfsymphonie (I.) vor. Aufzugsmärsche oder die „Battaglien" kannte die englische Oper sehr gut, die reife Blüte deutscher Satzkunst, selbstsicher dargeboten wie in der Largoklage „Cara sposa" (I, 7) mußte der englischen Überlieferung verwandt erscheinen, für den heroischen Glanz und das reiche Trompetengeschmetter bestand reges Verständnis, wobei die Venetianer Unisonowucht den Reiz der Neuheit für sich hatte. Auch der virtuosen Gesangskultur brachte man seit Purcells Zeiten fast übertriebene Neigungen entgegen, Händel spendete mit vollen Händen alle Errungenschaften des Südens aus, ja er paarte sie mit ähnlichen Leckerbissen im Orchester und konnte dabei, wie in Almirenas Vogelarie (I, 6) die üppigste Konzertbegleitung wieder mit ruhig schreitender Deklamation vermählen, über deren Pflege Purcell gleichfalls in seiner Art strenge gewacht hatte; die virtuose Improvisation erstreckte sich nun bis in den Cembalopart, später in den Oratorien bis auf die Orgel. Purcell war ja wie Händel von Venedig her beeinflußt, beide schreiben zweistimmiges Rezitativ, Händel allerdings häufiger, beide lieben die liegenden Streicherakkorde im Akkompagnato, Händel reißt sich aber gern plötzlich los, um in „furiose" Figuren überzugehen, vom Ostinato wie auch vom strengeren Kanon hält sich die Rinaldopartitur mehr zurück als die der früheren und späteren Bühnenwerke, die Abneigung gegen die Gleichmacherei der damaligen Opera seria trifft ferner mit den älteren englischen Grundsätzen zusammen, natürlich im gegebenen Rahmen; an dramatisch bedeutsamen Stellen, die sich ähnlich wie bei Purcell oder Monteverdi tonartlich eng aufeinander beziehen, fehlt die Da-capo-Form, so in der Vogelarie und in Armidas Furiengesang. Bei völlig anderer Tonsprache erinnert diese Furienarie wieder mit ihrem ostinaten, reitenden Rhythmus an ähnliche Gestaltungen Purcells (s. S. 235). Aus Venedig brachte der Rinaldo die homophone Überspitzung ganz einstimmiger Einzelsänge mit, pikante Tanzweisen mußten dabei gerade in London voll gewertet werden (Beisp. 222); dieser Mode blieben die folgenden Opern

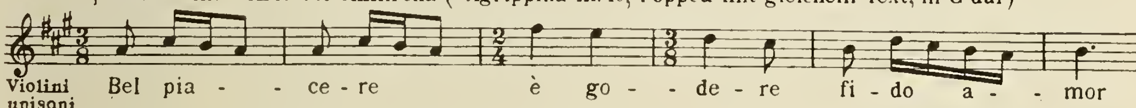


140. Ansicht des Queen's Theatre auf dem Haymarket. Aquarell von W. Capon.

bis zum Radamist und Ottone treu, ja sie reicht in die Oratorien hinüber. Der Wechsel zwischen einstimmigem Vortrag einer Melodie und ihrer vollgesetzten Begleitung (I, 5, aus der Agrippina entlehnt) entsprach endlich dem englischen Gebrauch der Chorwiederholung von Sologesängen, der in den Opern gelegentlich aufgegriffen ist (Alessandro I, 5), insbesondere aber für die Oratorien bedeutungsvoll wurde. Händel haftet unbedingt an der Solooper, den 32 Arien sind im Rinaldo nur zwei Duette gesellt (III.), die Kontinuoarien werden stark zurückgedrängt (nur sechs).

Beispiel 222

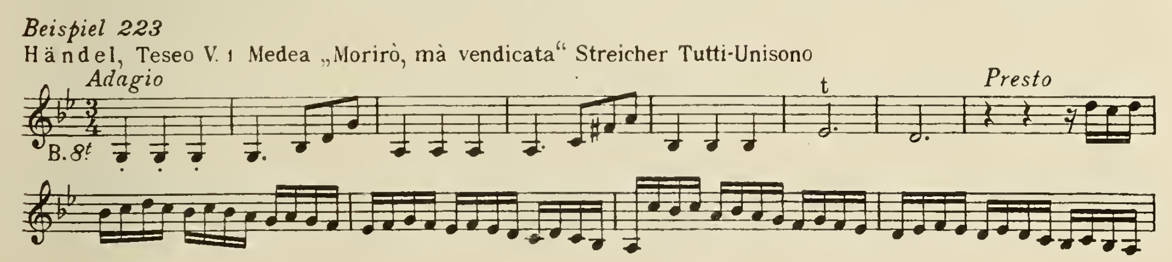
Händel, Rinaldo III. 7 Arie der Almirena (= Agrippina III. 10, Poppea mit gleichem Text, in G dur)

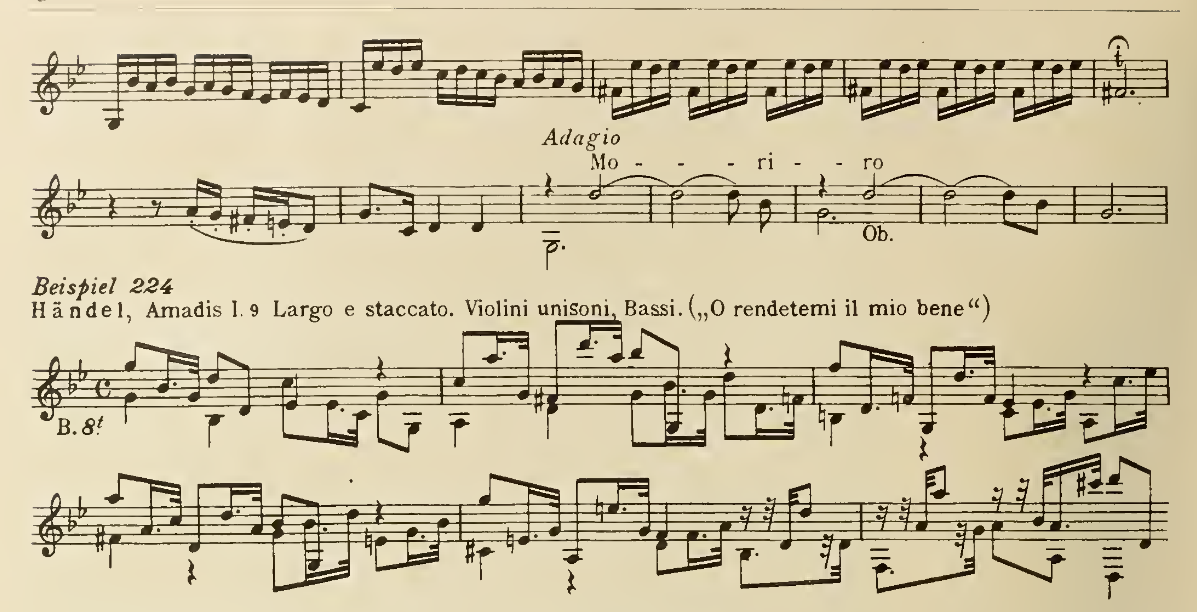


Dem Rinaldo schließt sich die Gruppe der frühen Londoner Opern Händels an, insbesondere der „Teseo", 1713 (fünfaktig), und der „Amadigi", 1715. Der „Pastor fido", 1712, schweifte erfolglos zur Pastorale ab, der „Silla", 1714, war nicht für die volle Öffentlichkeit bestimmt. Die Hauptaufgabe der Zauberstücke, deren Gattung später im Orlando und in der Alcina wieder auftauchte, bestand in einer leidenschaftlichen Beseelung ihrer abenteuerlichen Wunderwelt, der Musiker verbeißt sich in gegensätzliche Charakterschilderungen, Ekstasen der Eifersucht und Wut (Beisp. 223) stehen neben dem Drängen ausschweifender Sehnsucht (Beisp. 224), neben zarten Idyllen und innerlichster Gefühlsspiegelung (Siciliana Orianas), ritterlicher Heldenmut trotzt wildesten Beschwörungen (Teseo III, 5).

Beispiel 223

Händel, Teseo V. 1 Medea „Morirò, mà vendicata" Streicher Tutti-Unisono





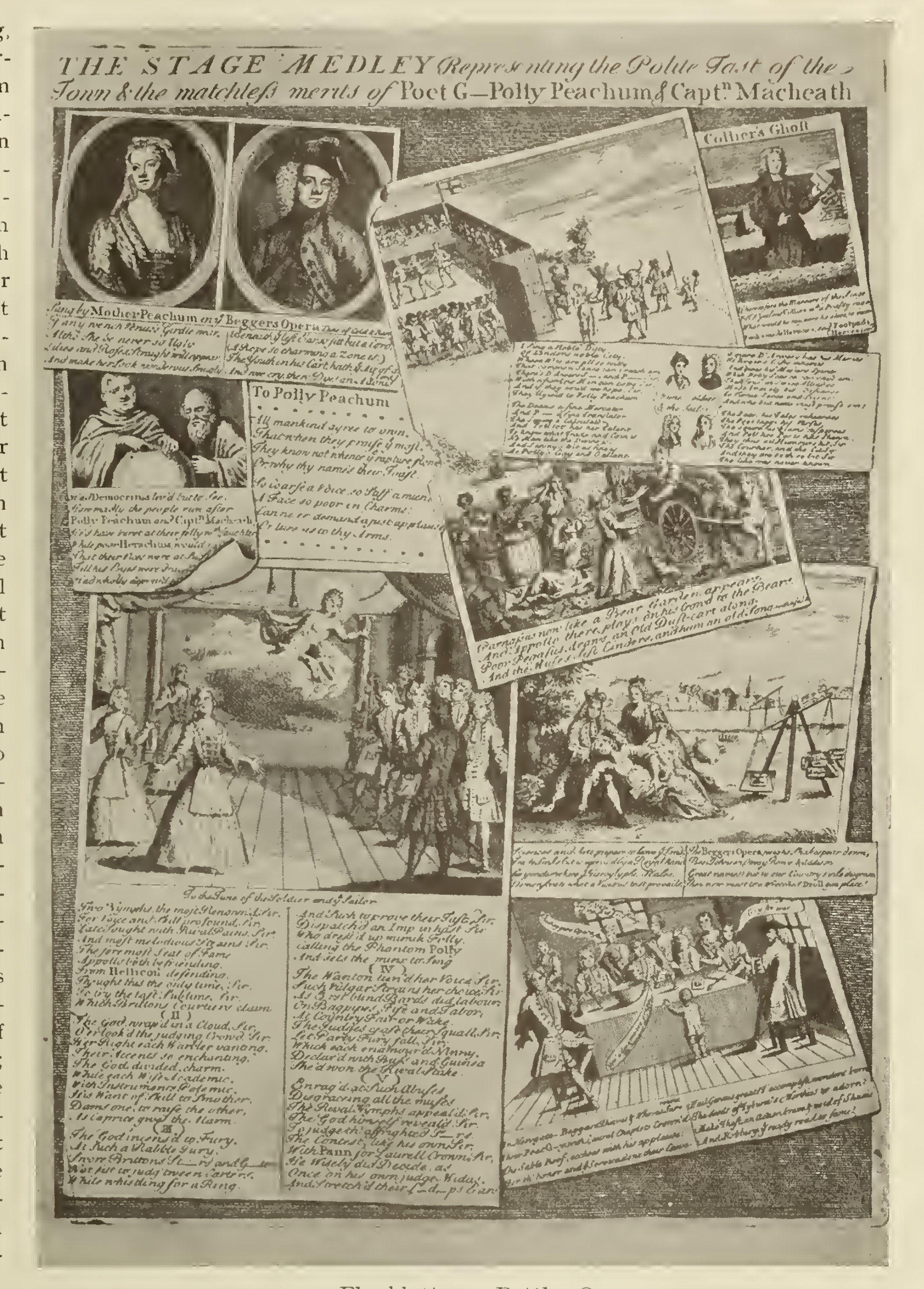
Beispiel 224
Händel, Amadis I. 9 Largo e staccato. Violini unisoni, Bassi. („O rendetemi il mio bene“)

Die höchste Meisterschaft entfalten die Arbeiten für die „Royal Academy of Music“, 1720 bis 1729, die Aktiengesellschaft für italienische Opernmusik, die ihren Titel aus Paris, ihr direktes Vorbild aus Wien bezog. Unter diesen 14 Werken sind nur wenige Leerläufer, zunächst galt es, die Erfolge G. B. Bononcinis auszustechen, dann erwuchsen seit 1726 innere Schwierigkeiten aus der Sängerdespotie, der Wettstreit der Primadonnen (Cuzzoni-Faustina) erlangte Gewalt über Publikum und Akademie; die Unternehmung brach schließlich zusammen, im Volkstheater Richs durch die Parodie „The Beggars Opera“ von John Gay und J. Chr. Pepusch lächerlich gemacht (1728), das Nationalgefühl war gegen die italienische Zwangsherrschaft wach gerüttelt worden.

Von reichen dramatischen Sonderzügen, die aber niemals zum System erstarren, sind insbesondere die drei von Nicola Haym textierten Hauptopern „Giulio Cesare“, 1724, „Tamerlano“, 1724, „Rodelinda“, 1725, erfüllt, mit dem „Radamisto“, 1720, dem „Ottone“, 1723 und dem „Admeto“, 1727, gehören sie zu den stärksten Würfen dieser Reihe, sie stellen vorzüglich ethische Kräfte hoch und tasten erfolgreich nach einer verinnerlichten Ausdruckskunst vor, wie sie in diesem Maße später nur noch im Roland und dann im Herakles verwirklicht worden ist und nahe an Glucks künstlerische Sammlung heranreicht. Nacht-, Gräber- und Kerkerszenen, die Darstellung tragischen Untergangs, des Wahnsinns, der schmerzvollen Seelengröße begnügen sich mit keinem herkömmlichen Schema, sondern sie erschließen echt musikdramatische Mittel, eine neue Durchdringung des Dramas mit Musik, eine bewegte Szenenführung, die z. B. in Bajazeths Todeskampf nach seinem Gifttrunk die Akkompagnatotechnik unter Einschaltung kurzer Ariosi voll entfesselt. Das freie, nicht als Arieneinleitung, sondern selbständig gehandhabte Orchesterrezitativ gehört eng zu dieser plastischen Dramatik, die Feuer aus dem Geiste schlägt, so schon in der tobenden Beschwörung Medeas (Teseo III, 5), in Caesars Betrachtungen vor der Urne des Pompejus, im „Scipio“ III, 2, 1726, im „Alessandro“ II, 1, 1726 u. a. m., auch später in den Oratorien, wo dann u. a. im Samson das Daniels Arie nachgestellte Rezitativ mit großer Freizügigkeit schaltet.

Die kernige dramatische Szenenspannung ist von Händel schon zuvor mehrfach angebahnt worden, selbst im Sekko, wie am Ende des Teseo (V, 6—7), wo das letzte furchtbare Erscheinen Medeas im Drachenwagen von sehr bewegten Baßführungen bestritten wird; nach dem zweistimmigen Schreckensschrei der geängstigten Frauen aber läuft die Szene in ein pantomimisches Ritornell aus, das unmittelbar in das vierstimmige besänftigende Vorspiel des nächsten Akkompagnato einmündet. Zur Formspannung dient

ferner die Liedzitierung, wie in der Schlummerszene der Roxane im Alessandro (II, 2); Lisaura belauscht den Titelhelden beim Anschwärmen der Schlummernden, sie singt dann seine Liedweise spöttisch nach, Roxane wieder verhöhnt Alexander mit seiner Werbung an Lisaura. Das Einwerfen kurzer Kontinuoliedteile ins Sekko bringt dieses nach Venetianer und Scarlattischer Art in lebendigen Fluß. Im Admet (III, 4) beginnt wieder Antigona eine Kontinuo-Arie, wird unterbrochen und singt sie erst in der nächsten Szene ganz ab. Ähnlichen Zwecken gilt die Arienreihung, so im 2. Akt des Tamerlan, wo nach dem hochdramatischen Terzett, in dem die Wut des Tyrannen der eben erfolgten Wiedervereinigung von Vater und Tochter gegenübersteht, die Auseinandersetzung Asterias mit ihren Schicksalsgenossen in dieser scharf betonten Art abrollt; dreimal erklingt eine ähnliche kurze Sekkofrage, die Antwort bildet jedesmal eine knappe Ausdrucksarie ohne Dacapo-Anlage, erst am Schluß blüht eine Dacapo-Arie Asterias auf. Das Rezitativ beharrt häufig auf den barocken



141. Flugblatt zur Bettler-Oper.
Polly Peachum und Captain Macheath gehören zu den Hauptpersonen dieses Singspiels.

Rundbindungen, so in der Soloszene Elmiras im „Floridante" (II, 5), 1721, wo das b-Moll-Arioso „Notte cara" den obligaten Rezitativkern umrahmt, oder im Orchesterrezitativ der Theofane „O grati orrori" (Ottone II, 8), in dem des Andronico „Quì vide mai" (Tamerlano I, 9) mit ähnlicher Bogenführung, in Berenices „Oh sventurati affetti" (Scipio I, 5), wo das Akkompagnato nur die Wiederholungsstelle erfaßt, in Lisauras „Tiranna passion" (Alessandro II, 3), wo überhaupt nur Kontinuobegleitung vorliegt, u. ä. m. Alcestes Rondo-Arie an Admets Sterbelager (I, 3) gemahnt mit dem dreimaligen Anruf „Luci care" an



142. Senesino, die Cuzzoni und Berenstat als Antonio, Cleopatra und Cesare in Händels ,,Giulio Cesare in Egitto", 1724.
Die Hogarth zugeschriebene Karikatur ist vielleicht von Vanderbank.

Lullys Monologteilung, die Einführung wichtiger Szenen mit entsprechenden kurzen Ritornellen ist geradezu von Lully abgezweigt. Mit knappen, ausdrucksgesättigten Ariosi werden die Opern oder Opernakte meist eingeleitet, am Aktschluß sind aber große Da-capo-Arien mit Bravourgesang beliebt; bei höherer seelischer Erregung ist die Da-capo-Form überhaupt gern gemieden.

Die Arie treibt den Belcanto aufs üppigste aus, die Tonsprache weitet sich zu romantischen Schwellungen, satte, weiche Töne schwingen insbesondere in den stimmungssicheren Sizilianen. Gern wird durch rezitativische Unterbrechungen Abwechslung geschaffen, so vor dem Da-capo der Siziliano-Arie Bertarichs ,,Con rauco mormorio" (Rodelinda II, 5), deren Mittelsatz das bis in die Oratorien hinein willkommene Echo beschwört, oder in der vom Akkompagnato zerteilten Da-capo-Arie Caesars am Meeresstrand (III, 4); im Scipio wird einmal der Mittelsatz einer Da-capo-Form ganz durch ein ausgedehntes Dialogrezitativ mit abschließender Kontinuo-Ariette ersetzt (,,Abbiam vinto" I, 1), ein andermal bricht das Da-capo einer Kontinuo-Arie (,,Dolci aurette") in der Hälfte der Strophe ab, der lauschende Partner nimmt die Strophe auf, führt sie frei weiter und endet bald in der Wechseldominanttonart (I, 5). Auch im ,,Tolomeo", 1728, ist das Da-capo bereichert, Seleuces intim instrumentierter Schäfergesang ,,Dite che fà" (II, 6) gibt der kompakten, zweiteiligen Exposition einen längeren, zerflatternden Anhang bei, in dem das Arienthema zweimal dacapoartig hervortritt, einmal durch Echoeinwürfe Tolomeos belebt, am Schluß nach dem Einschub eines kurzen Sekkodialogs der Liebenden; diese Form bricht in der Dominanttonart ab. Tolomeos todesbereite Arie ,,Stille amare", dessen Orchestersatz das Gleiten der Gifttropfen mit barocker Anschaulichkeit ausmalt, nutzt das kleine Rondo, das Da-capo wird aus dramatischen Gründen plötzlich abgeklopft, der Sänger sinkt zusammen.

Die Kontinuo-Arie hält sich hartnäckig in einer bescheidenen Stellung, sie übernimmt gelegentlich sogar dramatische Aufgaben, wie in der Kerkerszene des Floridante (III, 6), wo sie erst in der zweiten Fassung zum Da-capo ergänzt ist. Das kraftvolle Unisono aller Streicher bleibt dauernd im Schwang, der polyphone Orchestersatz liegt ständig als dramatisches Mittel nahe, Polissenas Abschluß des 1. Akts im Radamisto belegt z. B. die schon im Rodrigo (Beisp. 225) bekundete Vorliebe für kanonische Führungen, Otto und

Beispiel 225
Händel, Rodrigo. Arie Giulianos „Fra le spine"



Theophano singen zu stark kontrapunktisch verschlungenen, chromatisch gewürzten Begleitungen, eine Baßarie im Scipio (II, 1) ist in der Art einer Doppelfuge kontrapunktiert u. a. m. Terzette sind bei Händel selten, Duette häufiger, ein Quartett (mit Da-capo) verwendet der Radamist, das Finale des Alessandro (III, 5) bindet Duettrezitativ, Duett, Terzett und Chor. Den Werkschluß ziert der Großmeister gern mit einem tanzmäßig fröhlichen Ensemble.

Im Instrumentalvorspiel ist die Lullysche Ouvertüre meist mit kürzerem oder längerem Anhang gestreckt. Der Pastor fido hatte noch ein siebensätziges Gefüge ausgebreitet, der Teseo eine Kirchensonate



Georg Friedrich Händel.
Gemälde von Thomas Hudson, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek.

mit ausgeführtem Konzertsatz am Ende, ähnlich verhält sich die Einleitung zum Ottone, mit einer Gavotte an dritter Stelle, die als Hornpipe volkstümlich wurde. In der Regel ist die Ouvertüre durch einen Tanzsatz allein abgeschlossen, hie und da wird der fugierte Satz wiederholt (Alessandro). Auch im Akt und im Zwischenakt werden Ouvertüren eingestellt, so im Amadis, im Scipio, im Alessandro, der ,,Riccardo", 1727, beginnt nach der Ouvertüre mit einer Sturmmusik französischer Richtung, in den Seesturm mischen sich rezitativische Einwürfe ein. Mit dieser Oper wandte sich Händel einem englischen Nationalhelden zu (Löwenherz), er wurde dann wenige Jahre später aufgefordert, die britische Nationaloper aufzubauen, den Ruf erfüllte er in seinem Sinn in den Oratorien. Der germanische Stoffkreis kam im ,,Flavio", 1723, in der Rodelinda, später im ,,Lotario", 1729, und im ,,Arminio", 1737, zu Wort, ältere Venetianer Textbücher lebten in der Rodelinda, im Admet, dann in der ,,Partenope", 1730, im ,,Sosarme", 1732, im Orlando und in den meisten späteren Bühnenwerken auf, mit dem ,,Siroe", 1728, geriet zum ersten Male ein Buch Metastasios in Händels Opernreihe, ihm folgten zwei weitere nach, ,,Poro", 1731, und ,,Ezio", 1732.



143. Titelblatt zu Händels ,,Admet". London, J. Cluer, um 1727.

Während Händels eigensinnigen, unglücklichen Theaterkampfs (von 1729 an) wird der Stil der Opern immer mehr von der homophonen, auf schlagende Klangwirkungen hinzielenden Art der Neapolitaner angesprungen, nur der ,,Orlando furioso", 1733, rafft sich zur vollen Höhe der barocken Musikdramatik auf. Die Wahnsinnsszenen des Helden überbieten die in Lullys Tragödie durch plastische Eindringlichkeit, sie lassen auch die ähnlichen Ausbrüche des Theaterbösewichts Grimwald in der Rodelinde hinter sich. Die Fahrt in Charons Nachen droht mit dem $^5/_8$-Takt, eine düstere Gavotte kehrt in phantastischer Gespenstigkeit als Leitstelle wieder, der chromatisch fallende Quartenostinato erlebt eine späte dämonische Ausdeutung.

Als sich durch die Begründung des Konkurrenzunternehmens die Lage Händels zusehends verschlechterte, 1734 bis 1737, war er innerlich bereits zu anderer Gedankenarbeit vorgedrungen, die Solo-Opern (,,Arianna", 1734, ,,Arminio", ,,Giustino", ,,Berenice", 1737, ,,Faramondo", nach Zenos Buch, 1738) segeln im Fahrwasser der Neapolitaner, die in Porpora einen ernsthaften Vertreter nach London vorgeschoben hatten. Durch den Abfall Heideggers aus dem langgewohnten Haymarket-Theater vertrieben und auf die Bühne des Coventgardens verdrängt, wo Schauspiel, Posse und Ballett seine Nachbarschaft bildeten, wandte sich Händel vorübergehend der Choroper zu, und zwar der Rameauschen Ballettgattung. Für die Tänzerin Sallé, die mit ihren Solopantomimen, den ersten Regungen des bewußten Charaktertanzes, eben große Erfolge feierte, entstand der neue Ballettprolog ,,Terpsichore" zur Umarbeitung des Pastor fido, 1734, worin wie im ,,Ariodante", 1735, und in der ,,Alcina", 1736, neue galante Stilkreuzungen zutage treten. Der Chor ist reichlich beschäftigt, viele Tanzeinlagen werden eingeflochten, Träume pantomimisch ausgelegt, wie schon im Admet, das Charakterbild der Alcina schimmert aber noch im Abglanz der Höhensonne barocker Musikpsychologie. Auch die Festpastorale ,,Atalante", 1736, zählt noch zu den Chorversuchen, während die Pastorale ,,Imeneo", 1740, wieder solistisch besetzt ist. Händel hatte 1737 beim Triumph über die Adelsoper Vermögen und Gesundheit eingebüßt; in den letzten Opern, dem ,,Serse", 1738, und der ,,Deidamia", 1741, leuchtet aber eine seltsame schwebende Leichtigkeit des Stiles auf, das Betonen komischer, ja burlesker



144. Der Coventgarden in London. Gemälde von B. Nebot, 1735. Das Gebäude links ist das Coventgarden-Theatre.

Wirkungen steht im Einklang mit den herrschenden Zeitansichten, überlegen lächelnd nimmt der hart geprüfte Meister von der Bühne Abschied.

Die Oper war zu dieser Zeit für Händel nur noch ein Nebengeleise, mit allen seinen Urkräften hatte er bereits im Oratorium Wurzel geschlagen, in weit vorgerücktem Lebensalter richtete er diesen germanischen Prachtbau auf, in dem die monodische Großform mit den altehrwürdigen Werten der großen Chorkunst in völlig neuer Verbindung verquickt ist. Seit 1732 hatte dem englisch textierten Oratorium seine steigende Anteilnahme zugehört, er vermochte da dramatische Spannkräfte in riesige Formräume zu laden, äußerlich und innerlich dem Theater nahe zu bleiben, aber allen Kulissenstaub von sich abzuschütteln. Die erste Fassung der ,,Esther", 1720, wie die zu Gays ,,Acis and Galathea", 1720 (sie hat mit der Neapler Serenata von 1709 nichts gemein), hieß noch in Anlehnung ans altenglische Theater ,,Masque" und wurde beim Herzog von Chandos szenisch dargestellt. Auch für die Wiederaufnahme dieser Werke (Acis 1731 in Verquickung der Vertonungen von 1709 und 1720, Esther 1732 in Verbreiterung von einem auf drei Akte, unter Einarbeitung des Krönungsanthems von 1727) ist die szenische Aufführung verbürgt; die der Esther erfolgte nach Art der antiken Tragödie mit Choraufstellung zwischen Bühne und Orchester, die Darbietungen unter Händels Leitung verzichteten dann allerdings auf die Aktion, der Meister lebte sich in die konzertmäßige, an die innere Anschauung gebannte Darstellung seiner biblischen Chordramen fest ein, doch wurden sie nicht in der Kirche, sondern im Theater gesungen. Den 46 Opern stellte er 32 Oratorien gegenüber, von denen einige wenige wie die ,,Semele", 1743, und der ,,Alexander Balus", 1747, aber auch die ,,Susanna", 1748, stark zur Choroper hinneigen, während der von Händel

selbst ,,a musical drama" benannte ,,Herakles", 1744, mit Recht als ein Gipfelpunkt des Musikdramas vor Gluck bezeichnet wurde; Kantaten ohne dramatische Handlung sind das ,,Alexanderfest", 1736, und ,,L'Allegro", 1739, Kantatenreihung kennzeichnet das ,,Gelegenheitsoratorium", 1745, die dramatische Märtyrerlegende ist in der ,,Theodora", 1749, vertreten, große Chortragödien werden aufgetürmt in ,,Debora", ,,Athalia", 1733, ,,Saul", ,,Israel", 1738, ,,Samson", ,,Joseph", 1743, ,,Belsazar", 1744, ,,Judas Maccabäus", 1745, ,,Josua", ,,Salomo", 1748, ,,Jephta", 1751.



145. Carlo Farinelli. Stich von Jacopo Amiconi.

Die Teilung in drei (und nicht zwei) Akte hat das Oratorium von der Oper übernommen, auch der Israel wurde dreiaktig aufgeführt, die höchste Steigerung erfährt der Händelsche Zyklopenstil durch seine weltgeschichtlich bewegte Ballung von ganzen Völkermassen in Belsazar und Israel, wie auch schon in Debora und Athalia; die Debora verweist gleich in der Ouvertüre durch die Ansage späterer Chöre auf diese Grundlage, die Gestaltenwelt der Bibel stempelt das Ausschwingen des Barockgeistes in diesen Kunstwerken entscheidend; er kleidet sich nun in eine so üppige Verschwendung von Chorgesang, wie nie zuvor, drängt die Arie unbeugsam zurück und belegt insbesondere die Da-capo-Arie mit offenkundiger Zurücksetzung.

Während in der Esther von 1732 noch 17 Arien und 1 Duett neben 6 Chöre gelagert sind, wobei nur 7 Arien und das Duett Da-capo-Form haben, stehen in der Debora neben 18 Arien und 3 Duetten bereits 15 Chöre, dabei haben nur 8 Arien das Da-capo, im Israel treten dann neben 19 Chöre bloß 4 Arien und 3 Duette, ganz ohne Da-capo, ja sogar nur 4 kleine Rezitative. Die Erzählerpartie, der italienische Testo, beherrscht nur noch das Alexanderfest, sonst geht sie im Chor auf, dessen Rolle aber zumeist dramatisch oder ideal betrachtend ist. Der Chorstil gewinnt in der strengen polyphonen Arbeit seine gigantische Hochspannung, die wieder zumeist durch machtvolle, elementargewaltige Homophonien gestützt ist. Man hat die Oratorien Händels die hohe Schule der Chorfuge nennen können, ihre kunstvolle Technik geht im Schlußchor des Alexanderfestes bis zur Quadrupelfuge; im Israel werden eigene Klavierfugen genial ins Vokale übersetzt. Gern beschränkt sich der Text auf ein einfaches Alleluja oder Amen, was auch gelegentlich für die Arie gilt, z. B. für die Alleluja-Arie der Esther. Die altvenetianische Doppelchorteilung lebt neu auf, z. B. in den sechsstimmigen Samsonchören, in den achtstimmigen Doppelchören des Salomo, in der Debora, im



146. Szenenbild zu „Ariodant" I, 8. Aquarell der Louis-Schneider-Sammlung, Berlin. Vermutlich zu Händels Oper.

Israel u. a. m., auch kurze Choreinwürfe werden doppelchörig belebt. Mehrteilige großartige Motetten entrollen mit überlegener Meisterschaft ihre Klangsteigerungen, der A-cappella-Satz wird selbständig oder als Gegenwirkung gepflegt, bildstark begleitete Chorstöcke sonnen sich in selbstherrlicher Prunkfreude, die barocke Lieblingsarchitektur des ostinaten Basses triumphiert noch einmal in vollem Ausbau, gewaltige Chorchaconnen klingen auf, wie im Alexanderfest, im Neidchor des Saul, im Verleumdungschor des Alexander Balus, im ersten Chor der Athalia u. a. m. Auch die Choralbearbeitung trägt mächtige Quadern bei, wie im Psalm der Athalia (zu Beginn von II.), in der Choralphantasie der Theodora (III.), im Gelegenheitsoratorium, in der Trauerhymne (1737), doch brandet hier das entfesselte Orchester um homophone Chorsäulen. Das Foundlingshospital-Anthem von 1749 greift dann in der Choralfiguration weiter aus („Aus tiefer Not"). Die schlichte Chordeklamation handhabt Händel mit schlagender Wirkung, auch das Chorrezitativ ist ihm dramatisch unentbehrliches Darstellungsmittel, wie in der Geisterhandszene des Belsazar oder bei der Entrückung der Semele. Häufig glänzt er mit frischen und zündenden Tanzliedern für Chor, wobei wieder gern, wie bei Purcell, Solovortrag vorangeht. Zuerst nützt dieses Wiederholungsverhältnis von Solo zu Chor der Schlußchor der Geburtstagsode für Königin Anna 1713, besonders mitreißend hantiert mit dieser Steigerung der madrigaleske Lachchor in L'Allegro, einfachere Haltung hat z. B. die Begrüßung (Gavotte) der Iphis an ihren Vater Jephta mit zweistimmigem Knabenchor oder die Lockung Dalilas mit Wiederholungen im Frauenduett und im einstimmigen Frauenchor; bei verwickelterer Chortechnik erfolgt die Einführung des leitenden Gedankens auch gern durch Solostimmen nacheinander in Art der Fugenbeantwortung, z. B. beim Beginn des 2. Akts der Esther, gelegentlich übernimmt der Chor das Solothema in den Baß, wie im 1. Chor der Geburtstagsode, der am Schluß Da-capo gesungen wird, oder im Chor „Virtu truth" der Esther. Die Formen der Arien mit Chor wechseln, meist verarbeitet der Chor nur den Hauptgedanken der selbständigen Arie, die variierende Chorwiederholung vertritt aber auch das Da-capo, wie in der c-Moll-Arie Joads in der Athalia oder der Es-Dur-Arie Michals im Samson. Die großen Chöre sind wiederholt von solistischen Einschüben durchsetzt. Mit ihrer schlichten, volkstümlichen Satzweise wenden sich so manche Chöre deutlich vom lastenden Barockdruck ab; eine solche Abkehr ist in verschiedenen Einzelheiten offenkundig, so auch in der vergeistigten Einbeziehung von völlig unbegleitetem Gesang, wie im Samson, sowohl bei Dalilas falschem Buhlen als auch insbesondere in Samsons ergreifender e-Moll-Klage um Licht, in der Choraleinfädelung der Theodora (III.) oder im Eingang des Lobgesangs am Schluß von Israel. Die in dieser Beziehung richtunggebende ältere Manier der unisonen Violinbegleitung läuft bis zum Jephta (Es-Dur-Bourée der Iphis) hie und da durch, ein schönes Beispiel ist der Vierstrophengesang Semeles in d-Moll mit dem Kehrreim „Liebe und ich sind eins", in dem die Variationsstrophen wieder wie in der frühen Barockzeit in den Tonarten des Grunddreiklangs aufsteigen (d-F-a-d), die letzte Strophe bringt ein erweitertes Da-capo, der folgende Da-capo-Chor schlingt sich um den Hauptgedanken.

Die wuchtigen Chormassen werden zur satten Einkleidung äußeren Pomps aufgerufen, so insbesondere in der Orgie Belsazars oder in der Chornänie des Judas, sie werden über dramatische Kraftstellen gewälzt,



147. Das Findling-House in Chelsea (London). Gemälde von Hatley, 1741.

wie beim Tempelsturz Samsons, es ist ihnen freie malerische Haltung zugedacht, wie etwa im Mücken- oder Hagelchor des Israel, sie versinnlichen die Gewalt der die Handlung treibenden Seelenmächte, wie Neid, Verleumdung, Eifersucht (Herakles), Unschuld (Theodora), und sie werden entfesselt zur uferlosen Verkündigung religiöser Begeisterung und menschlicher Erschütterung, da sind sie geschöpft aus persönlichstem Erlebnis. Solche bekenntnishafte Vertiefung, die doch stets gegenüber der abgründigen Verinnerlichung Bachs beherrschter, klarer bleibt, strömt insbesondere der Jephta aus, sie drängt sich auch in der psychologischen Erfassung einzelner Gestalten vor, wie insbesondere der Samsons. Die Feinheit der weiblichen Charakterzeichnung setzt entsprechende Vorzüge des Opernschaffens gesteigert fort; auch hier sind neben Arien markige Akkompagnati die Haupthebel, so in der Partie der Nitokris, der Mutter Belsazars, beim tragischen Untergang der Semele, in der Schilderung der Seelennöte Storges, der Gattin Jephtas u. a. m. Die Orchesterrezitative des Saul bei der Hexe von Endor, des schmerzrasenden Herakles im Nessusgewande u. a. zeugen gleichfalls von plastisch-gedrungener, hochleidenschaftlicher Dramatik. Das Ensemble vernachlässigt Händel in den Oratorien weiter, über das Duett wird selten hinausgegangen, dramatisch bedeutungsvoll ist das Streitterzett im Salomo und insbesondere das glühende Quartett im Jephta (II.). Die Instrumentaleinleitung der Oratorien verbleibt bei der Lullyschen Ouvertüre, die wieder häufig mit einem oder auch zwei Tanzsätzchen entlassen wird; selten ist demgegenüber eine an Scarlatti mahnende Dreisätzigkeit mit der langsamen Bewegung in der Mitte (Esther, „Sinfonia": Athalia), die durch ein weiteres Allegro oder Andante hie und da gedehnt wird (Debora, „Sinfonia": Samson; Saul). L'Allegro und Israel entraten des Vorspiels ganz, im ersteren Fall wurde ein Concerto grosso vorangesetzt, der Partitur des Israel ging wie erwähnt bei der Aufführung ein unabhängiger 1. Akt voran. Einsätzig ist die Orchestereinführung zu Acis, zu Josua („Introduzione") und zur Passion (1716).

Eine Einzelgröße unter Händels Oratorien ist der „Messias" (1741), der jeder dramatischen Spannung ausweicht, aber als geistliche Monumentalkantate, als großmächtiges geistliches Konzert das Rüstzeug der Oratorien voll übernimmt. Es herrscht auch hier die Chorepik mit 21 mächtigen Stücken, eine erkleckliche Zahl von Arien (14), mehrere Ariosi und ein Duett sind ihr eingeordnet. Der Formenzug befleißigt sich sonderlicher Freiheit, unter den Arien erscheint die Da-capo-Form nur zweimal, Liedformen, ein Strophenlied, Variationsstrophen, eine Strophenarie mit Chorstrophe, eine freie Gliederung mit Themenversetzung in die Nachbartonarten, Basso ostinato, freie Zweiteiligkeit, viersätzige Reprisenform und dreiteilige Reprisen- (Sonaten-)



148. Der sog. Chor Händels.
Dieser satirische Stich Hogarths bezieht sich auf Huggins Judith, Musik von William de Fesch, 1731.

formen reichen einander sonst die Hand. Der Entstehungszeit entsprechend äußert sich vielfach jene obenerwähnte Leichtigkeit des Stils, die der hochbarocken Geistesart schier absagt und einer neueren unbeschwerteren Musikauffassung zuneigt.

Ganz in der Gedankenwelt des Absolutismus verwurzelt ist aber Händels bekannte unbekümmerte Aneignung fremden Musikguts, die die Gepflogenheiten der alten Parodietechnik fortsetzt und zum Aufbau der großen Organismen unbedenklich aus bekannten und wenig bekannten Tonwerken der Zeit pflückt; gehäuft sind diese Entlehnungen, die nicht immer tatsächliche Neugießungen bedeuten, aber auch in der Barockzeit keineswegs allein dastehn, zumal im Israel und im Jephta. Teile der eigenen Schaffensfülle wandern gleichfalls in stetem Fluß von Werk zu Werk, von einer Einkleidung in die andere, auf diese Weise verschaffte sich die übermenschliche Arbeitsspannung eine gewisse Erleichterung.

Die gigantische Chorpracht der Oratorien ist unmittelbar aus der englischen Überlieferung aufgewachsen, sie entsprach zugleich der deutschen Erziehung des Meisters. Händels Kirchenmusik zeigt seine tiefe Versenkung in die Eigenart der englischen Vorbilder, insbesondere in das Muster Purcells, sie beginnt mit dem Utrechter Tedeum und Jubilate schon 1713 und geht in der kunstvollen Reihe der Anthems fort, insbesondere in den 11 Chandos-Anthems, 1716 bis 1719, den drei Krönungsanthems von 1727, dem Dettinger Tedeum von 1743.

149. Anfang der eigenhänd. Niederschrift Händels zum 2. Satz des doppelchör. Konzerts in B (G. A. 47 S. 131), von etwa 1747, gleichlautend m. d. Chor „And the Glory of the Lord" des Messias. Brit. Mus. (vgl. Chrysander VfMw. 1887, S. 182 ff.).

Unter italienischem Einfluß steht Händel hingegen in seinen Instrumentalwerken, die Solo- und Triosonaten (so Op. 1, 2, 5), Orchesterkonzerte (so die 6 Oboenkonzerte Op. 3,



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

150. Gartenkonzert in Vauxhall. Aquatinta nach Rowlandson von F. Jukes, gestochen von R. Pollard.
Vauxhall ist mit Händels Namen eng verknüpft. Hier versammelt der Maler die musikalische und literarische Gesellschaft Londons um 1785. Die Rotunde wurde 1735 von Maidman gebaut. Die Sängerin ist Mrs. Weichsel. Von den anderen Personen sind bekannt: 1 Oliver Goldsmith, 2 Mrs. Thrale, 3 Dr. Johnson, 4 Boswell 5 Captain Topham, vom „World", 6 Admiral Paisley, 7 Duchess of Devonshire, 8 Lady Duncannon, 9 Bate Dudley, vom „Morning Post", 10 James Percy vom „Morning Chronicle", 11 Mrs. Robinson „Perdita", 12 Prinz v. Wales (Georg IV.).

1734, und die 12 Concerti grossi Op. 6, 1739), Orgelkonzerte (so Op. 4, 1738, Op. 7, 1760) und die Klaviermusik (so die 1. Suitensammlung von 1720, die 2. Suitensammlung von 1733 und die 6 Fugen von 1736) umfassen. Die leicht hingeworfene Kammermusik haftet an der Corellischen Normalgliederung, die nur in einigen Flötenstücken erweitert ist, aber auch die Konzerte, die an innerem Gehalt bekannt hoch stehen, nehmen Corellis auf der Kirchensonate ruhende Mannigfaltigkeit zum Ausgang, durchwirken sie mit zahlreichen neueren, weltbürgerlich selbständigen Zügen. Die Ordnung der Sonata da Chiesa, die zu starker Fugenarbeit willkommene Gelegenheit darbot, ist zumeist die sichere Grundlage der Formen (so in Op. 3, Nr. 3, Op. 6, Nr. 2, 4, 11), sie wird (wie die Ouvertüre) am Schluß häufig durch den Anhang eines Tanzsätzchens aufgeputzt (so in Op. 3, Nr. 3, 4, 5, Op. 6, Nr. 1, 6, 7), es können aber auch zwei solche angeheftet sein (Op. 6, Nr. 9); in Op. 6, Nr. 10 wird der Abschluß gleichfalls dreigliedrig gedehnt, nur gewichtiger ausgesponnen. Die musikalische Verstärkung des Ausgangs zeigt sich auch in der Verlegung der Fugenarbeit in den letzten (Op. 6, Nr. 2) oder vorletzten Satz (Op. 6, Nr. 1); den ersten Allegrosatz nimmt dann die Konzertform ein, die auch die Fuge ganz vertreten kann (Op. 6, Nr. 9). Der Fuge entraten nur einige Konzerte gänzlich, unter diesen erweitert Op. 6, Nr. 12 die Kirchensonatenfolge durch einen zweiten langsamen Mittelsatz, zweimal sind freie mehrsätzige Reihungen geschlungen (Op. 6, Nr. 3, 8). Die in Italien zur Zeit völlig durchgedrungene Dreisätzigkeit verwendete Händel nur ausnahmsweise, so in Op. 3, Nr. 1, mit homophonem, sonatenmäßigem ersten Allegro und der Konzertform am Schluß, und in Op. 3, Nr. 2 mit Allegrofuge am Ende und zweigliedrigem tanzartigem Anhang. Zweisätzig ist Op. 3, Nr. 6. Die Orgel benützte schon Vivaldi als Konzertinstrument, Händel legte in seine Oratorien Orgelkonzerte ein, auch das Orchestervorspiel zum Saul gehört zu diesen. Die Klaviermusik läßt neben der italienischen Einwirkung deutsche Einflüße stark hervortreten, nur die Herausgabe der ersten Suitensammlung wurde von Händel selbst überwacht, er liebt auch in ihr die Mannigfaltigkeit des Baus, die sein Schaffen sonst auszeichnet. Die Kirchensonate, wie sie mit homophonem 1. und fugiertem



151. Eine Händelkarikatur von 1754.

2. Allegro in Nr. 2 vorliegt und die durch eine Fuge eingeleitete Frobergersche Suite (Nr. 4) sind die Gegenpole, die Variationstechnik verrät süddeutsche Art, die keimende Sonatenform (Nr. 2, Nr. 7) geht von Domenico Scarlatti aus, Ouvertüre und Passacaille (Nr. 7) von Frankreich. Aus Opernsätzen Händels wurden schon 1714 von William Babell Suiten fürs Spinett eingerichtet, in denen die spielbare Wiedergabe der Generalbaßgriffe, der freien Gesangsmanieren und der willkürlichen Singveränderungen des Dacapo-Teils Denkmalswert haben. Aber auch Händel selbst hat in den Suites de pièces von 1720 Stegreifspiel-Manieren im Druck festgelegt. Als große Freiluftsuiten tragen endlich die ,,Wassermusik", 1715 (21 Sätze), und die ,,Feuerwerkmusik", 1749 (6 Sätze), den Gedanken der Tanzreihung und Mischung mit anderen homophonen Formen ins Große. Nach französischem Brauch wird die Tonart dabei recht frei gewechselt, häufig sind Da-capo-Bögen.

LITERATUR.

William Barclay-Squire, Purcells dramatic Music SIMG. V, 489. — Purcell as Theorist SIMG. IV, 521. — P.s Music of the Funeral of Mary SIMG. IV, 225. — Georgy Calmus, Die Beggars opera SIMG. VIII, 286. — 3 satirisch-kritische Aufsätze Addisons SIMG. IX, 131, 448. — Friedrich Chrysander, G. F. Händel, 3 Bde. Leipzig 1858-67 (reicht bis 1740). — William H. Cummings, Purcell, London 1911. — Händel, London 1905. — J. Blow SIGM. X, 421. — Emile Dacier, Mlle Sallé, Paris 1909. — Eduard

Dent, The foundation of English opera, Cambridge 1928. — Henry Dupré, Purcell, Paris 1927. — Sesto Fassini, Il melodrama italiano a Londra, Torino 1914. — Newman Flower, Händel, London 1922, deutsch Leipzig 1925. — Gervinus, Händel und Shakespeare, Leipzig 1868. — Robert Haas, Die Oper in England bis 1740, Hb. d. Mw. 1924. — Alfred Heuß, Das Semele-Problem bei Händel ZIMG. XV. 143. — Hugo Leichtentritt, Händel, Stuttgart 1924. — Percy Robinson, Händel and his orbit, London 1908. — Romain Rolland, Händel, Paris 1910, deutsch Zürich 1922. — Arnold Schering, Zur instr. Verzierungskunst im 18. Jh. SIMG. VII, 365. — Max Seiffert, Zu Händels Klavierwerken SIMG. I, 131. — Die Verzierung der Sologesänge im Messias SIMG. VIII, 581. — Rudolf Steglich, Händels Rodelinde VfMw. III, 518. — Händels Opern Hb. d. Mw. 1924. — R. A. Streatfield, Händel, London 1909. — Pieter Svanepool, Das dramatische Schaffen Purcells, Diss. Wien 1926 (ungedr.). — Sedley Taylor, The indebtedness of Händel to works of other composers, Cambridge 1908. — Ernest Walker, History of English Music, 2. ed. London 1924. —

Neuausgaben: Anthems v. M. Este, Th. Weelkes, Th. Forde, Th. Bateson, Mus. ant. Soc. 15. — Cathedral Music hg. v. Will. Boyce, 3 Bde., London 1760—72, 2. Aufl. 1788, Neuausg. 1844—49. — Purcell, Ges.-Ausg. d. P.-Ges., gegr. 1876, bisher 24 Bde. In der Mus. ant. Soc. Bd. 3 (Dido), 7 (Bonduca), 10 (Arthur), 19 (Cec.-Ode v. 1692). Sacred Music, 4 Bde., London Novello. — Händel, Ges.-Ausg. d. D. H.-Ges., gegr. 1856, abgeschl. 1894 in 100 Bden., z. T. von Chrysander selbst gestochen (Bd. 49 ist nicht erschienen). Chrysanders Bearbeitungen der Oratorien, Kl.-A. bei Rieter-Biedermann und Peters, Kl.-A. zu Semele (A. Rahlwes, Leuckart), Jephta (H. Stephani, Leuckart), Otto (O. Hagen, Chrysander Sohn), Rodelinde (Hagen, Peters), Caesar (Hagen, Peters), Tamerlan (H. Roth, Breitkopf), Xerxes (Hagen, Peters), Roland (H. J. Moser, Textb. Breitkopf), Floridante (V. Gervinus, Breitkopf), Stücke f. Clavicemb., Mainz 1928. — Die Beggars Opera hg.v. Calmus, Berlin 1912.

D. DEUTSCHLAND.

Der kontrapunktische Satz war für den protestantischen Norden zum großen Teil stets der musikalische Lebensnerv geblieben, aber auch für den katholischen Kulturkreis bildete seine Pflege eine Herzensangelegenheit, deren Äußerungen selbst abgelegenere Bezirke, wie den der italienischen Oper, entscheidend erfüllen. Kronzeugen hiefür sind der Kerl-Schüler Agostino Steffani und der Steiermärker Johann Josef Fux.

Steffani (1653—1728) kam 13jährig nach München, wurde dort erzogen und wirkte bloß in Deutschland, u. z. mit 6 Opern in München (1681—1688), mit 10 Opern in Hannover (1689—1696 und 1709), mit 2 Opern in Düsseldorf (1707 und 1709). Das ist nach barocken Begriffen kein sonderlich reicher Arbeitsertrag, er wurde geschmälert durch die rege diplomatische Tätigkeit des Kirchenfürsten, ist aber dafür in 16 Partituren fast vollzählig überliefert. Die Musik steht der Venetianer Auffassung Legrenzis und Pallavicinos sehr nahe, Arie und Rezitativ sind deutlich auseinandergestellt, die Rezitative bis auf einige Koloraturen und gelegentliche Liedstellen verarmt, die Arien in großer Freigebigkeit aufgefädelt und zumeist auf Kleinformen beschränkt, auf Tanzlieder, sehr reichliche knappe Da-capo-Bildungen mit Deviseneinsätzen und häufige Ostinatoarbeit; das Ostinato wirkt zum Teil noch selbständig formbildend, zum Teil ist es im Rahmen der Da-capo-Gliederung geübt. Die Kontinuoarien herrschen weitaus vor, Orchesterarien sind noch mit großer Zurückhaltung eingestreut; so verfügt der „Servio Tullio" (1686) in Prolog und drei Akten über 75 Arien neben einem Duett und einem Quintett, unter den Arien begnügen sich 52 mit bloßer Kontinuobegleitung, 57 sind mit Da capo angelegt, zehn haben einen ostinaten Baß. (Überdies finden sich in München noch acht nachkomponierte Arien vor.) Eine der größten Formen ist eine vierteilige Reprisenarie über stehendem Baß in II. 7. Im Duett zeigen nicht alle Opern Steffanis die hier bemerkte Mäßigung, die „Atalanta" (1692) stellt z. B. 9 Duette neben 56 Arien, auch sonst sammeln sich 5 oder 4 Duette in einer Oper an, wiederholt drei solche, das entspricht ganz der älteren Venetianer Art, die ja auch noch zu Legrenzi hinüberreicht („Eteocle" mit 5 Duetten und 1 Terzett). Gegenüber den kunstvollen Kammerduetten, die mit ihren Corellischen Überstülpungen und ihren unersättlichen Stimmverschlingungen den Höhepunkt der barocken dreistimmigen Kontrapunktik und den besonderen Ehrentitel dieses Deutsch-Venetianers darstellen, verhalten sich die Opernduette allerdings wesentlich zahmer, die gebundene Schreibweise verästelt sich aber sonst in den obligaten Orchesterstimmen reich. Das Kammerduett, das in Steffanis zweitem Münchener Lehrmeister, dem Römer Ercole Bernabei, einen gediegenen Vertreter besaß, wurde später neben

152. Szenenstich (I. 8.) von Mich. Wening zu Agostino Steffanis „Servius Tullius“ (Text von Steffanis Halbbruder Ventura Terzago, Übers. v. Carl Ign. Langetl.)

Die Dekoration zu dieser Festaufführung anläßlich der Hochzeit Max Emanuels von Bayern mit der Erzherzogin Maria Antonia, 1685, schuf Domenico Mauro. Das Textbuch zeigt als Datum der Dedikation den 30. 12. 1685, die Aufführung setzt man mit dem 18. 1. 1686 an.





Scarlatti insbesondere von Händel ausgeschöpft. Den starken lyrischen Vorzügen stehen dramatische Kraftproben nur spärlich zur Seite; hieher gehört die eigenartige Handhabung des Orchesterrezitativs in instrumental reichbewegten durchkomponierten Soloszenen, wie in der Partie des Amphion („Niobe“,

153. Das Theater im Garten der Favorita zu Wien bei Aufführung der Oper „La Costanza d'Ulisse" von D. Cupeda und C. A. Badia, 9. 6. 1700.
Stich von Krause nach Ludwig Burnacini.

Beispiel 227

Agostino Steffani, Niobe III. 12 Orchesterrezitativ des Anfione, begleitet von 8 Instrumenten, je zwei Streicher an einem Pult



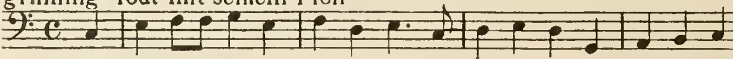
1688, Beisp. 226). Die freie Orchesterumspielung deutet auf Cavalli, auf Lully, aber auch auf das ältere deutsche Sólokonzert. In Amphions Klagerezitativ (Beisp. 227) verarbeitet das vierstimmige Orchester die barocke Lieblingswendung der chromatisch gefüllten Quartenspannung, die auch die „pianti" einer mit ostinatem Rhythmus begleiteten Arie (II. 5) ausmalt. Französischen Einfluß bekundet die frühzeitige Übernahme der Lullyschen Ouvertüre, die bereits 1681 im „Marco Aurelio" vollzogen ist; wie später meist bei Händel schließt ein Tanzsatz (Menuett) ab, den Fugenteil bereichert Steffani in der Folge um Trioepisoden, so in „Orlando generoso" (1691) oder „Alcibiade" (1693).

Stofflich gehören mehrere Opern der deutschen Vergangenheit an, so „Alarico" (1687), „Henrico Leone" (1689), „Arminio" (1707), „Tassilone" (1709); diese war bereits früher in Venedig — „Genserico" von Cesti (1669), „Ermengilda" von A. Sartorio (1670), „Totila" von Legrenzi (1677), „Alvilda" von Pallavicino (1686) — und in Wien (Draghis „Gundeberga" 1672) erschlossen worden. Bibers „Chi la dura, vince" (Salzburg 1687) gehört als Arminiusoper gleichfalls in diese Reihe, ebenso Hugo Wilderers „Amalasunta" (Düsseldorf 1713), die deutsche Oper nahm diese Stoffkreise gierig auf. Bibers eben erwähnte Partitur, die mit einem verschollenen Alessandro inmitten zahlreicher Schuldramen des Geigerfürsten steht, macht die Da-capo-Mode noch nicht mit, das Ostinato ist aber wichtiger Baubehelf, bemerkenswert für die volkstümlichen Nei-



154. Stich aus der Erstausgabe des „Gradus ad Parnassum" von Joh. Jos. Fux, Viennae Austriae.
J. P. van Ghelen 1725. J. van Schuppen S. C. et C. M. Pictor im. del. — G. A. Müller sculpsit Viennae.

Beispiel 228
Heinrich Biber, Chi la dura, vince 1687. „Der grimmige Todt" vgl. W. Bäumker, das katholische deutsche Kirchenlied II. 1883 Nr. 329 „Der grimmig Todt mit seinem Pfeil"



gungen der Nachfolge Schmelzers, die instrumental in Bibers Nachtwächterciaconna weiterleben, ist das Zitat des damals üblichen Wiener Begräbnislieds „der grimmige Tod" in der burlesken Sterbeszene des Hofnarren Herchino (Beisp. 228). Auch Wilderer ist ein eifriger Verfechter der Ostinatotechnik, die Da-capo-Arie erscheint ihm nicht so wichtig wie die üppige Ausbildung konzertierender Begleitungen, über Steffani hinaus, wie solche schon in der „Giocasta" (1696) besondere Aufmerksamkeit erregen. Das Rezitativ kapselt wiederholt Liedsätzchen ein, die auch in gleicher Gestalt zweimal nacheinander erscheinen können (z. B. Giocasta II, 10).

Ein fester Damm gegen die allgemein immer seichter werdende Musikauffassung wurde in Wien aufgerichtet, wo Männer am Werke waren, die als „wahre Kenner des guten Geschmacks", beseelt von den „vernünftigsten Begriffen über die Musik" (Scheibe) weithin das größte Ansehen genossen. Das waren Fux und Caldara, unter denen die Hofoper eine auffallende stilistische Sonderbedeutung erlangte. Die Barockoper schiebt sich hier mit strenger Satzpanzerung in eine schon von wesentlich freierem Geist durchwehte Zeit vor.

Nach der langjährigen Abdämpfung des Hofstils durch die Alleinherrschaft Draghis öffnete sich um die Jahrhundertwende plötzlich die Wiener Bühne den gärenden Kräften der Zeit, die in den Partituren der Brüder Bononcini mit einer seltsamen Gegensätzlichkeit der bisherigen starren Überlieferung gegenüberstehen; Giovanni wird am Wiener Operntheater zwischen 1699 und 1713, Marcanton zwischen 1704 und 1711 aufgeführt. Einen sachteren Übergang vermitteln die Venetianer Carlo Antonio Badia (1697 bis 1723, die Jahreszahlen bedeuten Aufführungen in Wien) und Marcantonio Ziani (1700—1714), der Neffe des Peter Anton. Neben Fux (1700—1731) treten dann der Florentiner Franz Conti (1706—1732) und der Venetianer Anton Caldara (1709, 1712—1736) bestimmend hervor, Caldara kam über Salzburg nach Wien. Deutsche zieren den Spielplan nur selten, so Jakob Greber (1708) oder Joh. Georg Reinhard (1712—1721), Ballettkomponist war nach den Schmelzer der Österreicher Josef Hoffer, dann der Halbengländer Nikolaus Matteis. Aus Norditalien werden Werke von Ariosti (1703—1709), Pollaroli (1701), Lotti (1716) u. a. übernommen, aus Neapel von Porpora (1714—1720), Vinci (1726, 1730), Porsile (1717—1737), seit 1734 tritt endlich Hasse auf den Plan. Händels Agrippina war in Wien sehr bald zu hören (1709), sein Julius Cäsar erscheint 1731 in der damaligen Wiener Volksoper, wo der Tamerlan sogar deutsch travestiert wurde (1732). Die großen

Opernaufführungen fanden bei Hof wieder in der Burg statt, denn das Cortinatheater war bei der Türkenbelagerung (1683) niedergelegt worden, außerdem aber häufig in den Gartenanlagen der kaiserlichen Schlösser. Josef I. ließ durch Franz Galli Bibiena am Josefsplatz ein großes Opernhaus erbauen, das von 1708 bis 1744 benützt wurde; das städtische Theater am Kärntner Tor wurde 1709 eröffnet, seine Unternehmer richteten seit 1728 eine Art italienischer Volksoper ein, dort keimte auch frühzeitig das deutsche Singspiel.

Weithin bestaunte Merkmale der Wiener Hofoper waren die ernste Pflege des gebundenen Stils, die außergewöhnliche Fürsorge für große Chorwirkungen und ein gesteigerter solistischer Einsatz der Bläser, wie er dem sorgfältigen Ausbau des Leopoldinischen Orchesters entsprach; hierher gehört z. B. der Gebrauch des Chalumeaux, der von Bononcinis ,,Mario" (1708) bis in Glucks Orfeo weiterreicht (Beisp. 229).

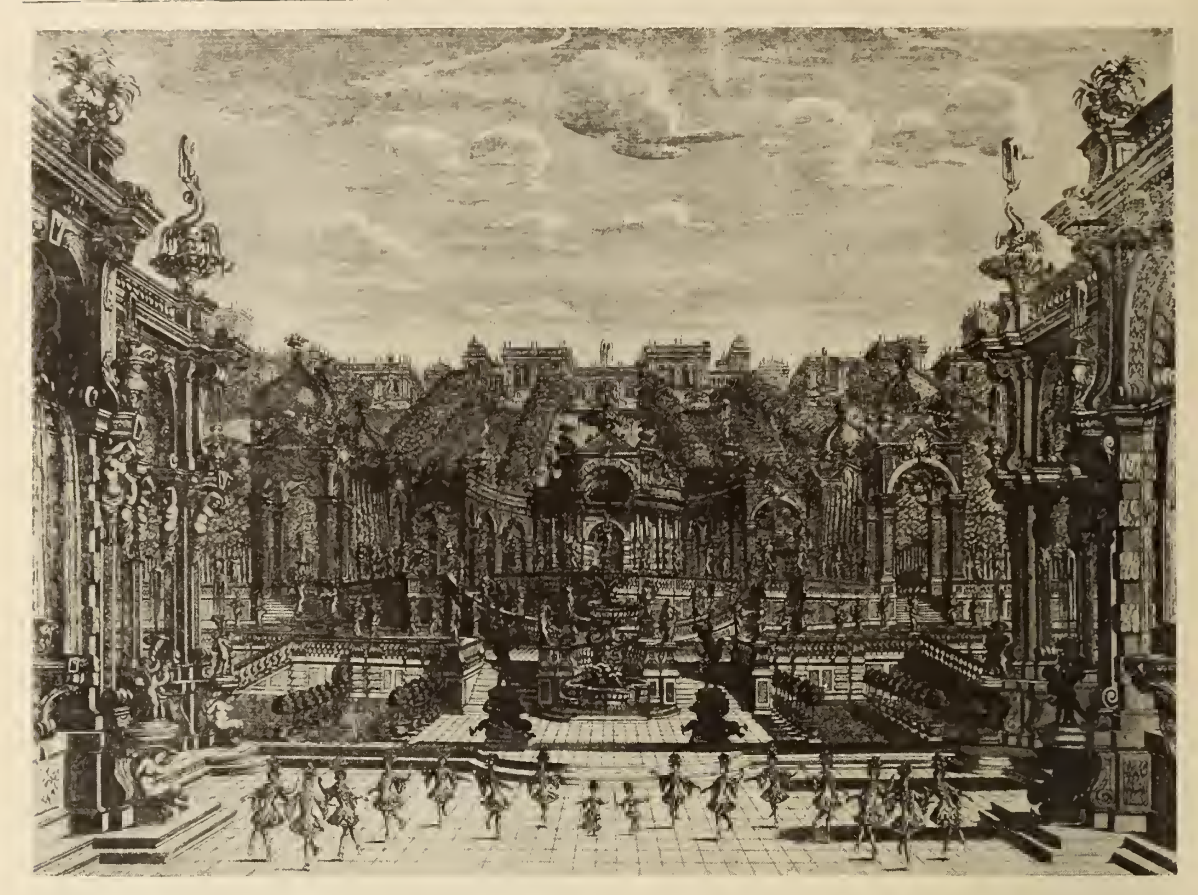


Die rezitativische Führung von Soloinstrumenten in Orchestersätzen, die durch die sprechende Oboeklage am Schluß der Ouvertüre zu Händels Agrippina vorbildlich angeregt wurde, war in Wien sehr beliebt, auf ihr beruht u. a. der Mittelsatz zu Caldaras Instrumentalvorspiel der Iphigenia (Beisp. 230). Mit dieser



,,Ifigenia in Aulide" führte sich 1718 Zeno als Hofdichter ein, er arbeitete meist für Caldara, während Fux Texte Pariatis benützte, und ging 1729 nach Venedig zurück, Metastasio das Feld räumend. Caldaras Iphigenia-Partitur zeigt die Zurückdrängung der Kontinuoarie weit vorgeschritten, immerhin stehen noch sieben solche neben 25 Orchesterarien, das Da capo hat sich voll durchgesetzt, der Hauptsatz ist reich zweiteilig ausgeweitet, das Ritornell zwischen beiden Zeilen voll ausgebildet. Der Chor zieht sich bei Caldara und Conti meist ins Oratorium zurück, wo er mit großem dramatischen Geschick ausgespielt wird. In der Serenade knüpft Badia an Draghis dramatischen Choraufwand an, so z. B. im Festspiel ,,Le gare dei Beni" (1700), einer verselbständigten Licenza; neben vielen Terzettsätzen ist darin eine ganze Reihe von fünfstimmigen Chorstellen in strengem Stil aufgeboten, Solowirkungen sind eingemischt. Zu vollem Prunk erhebt sich der Chorstil bei Johann Josef Fux (1660—1741).

Neben zwölf einaktigen Serenaden schrieb Fux nur sechs große Opern, fünf nach Pariati, nämlich die Zauberoper ,,Angelica" (1711), dann die Huldigung für die Kaiserin ,,Elisa" (1719), über den Didostoff — diese Partitur ließ Karl VI. (1729) in Amsterdam stechen —, ferner die ,,Aurora" (1722), zur Prager Krönungsfeier ,,La Costanza e Fortezza" (1723), Porsennas Kampf um Rom behandelnd, endlich die ,,Arianna" (1726), eine nach Metastasio, nämlich ,,Enea" (1731). Durch gewaltige Chorpracht sind insbesondere Angelica, Elisa und Costanza ausgezeichnet, vier- und fünfstimmige Chorsätze werden ausgebreitet, einzelne Chöre



155. Szenenstich von Heckenauer zu Pietro Pariatis „Costanza e Fortezza", 1723. Musik von J. J. Fux.
Ballo di Dei Penati in den Gärten der Tarquinier als Schlußballett, in der Mitte Amor della Pace und Pubblica Felicità. Die Dekoration wurde für die Prager Krönung Karls VI. von Ferd. Galli-Bibiena entworfen.

kehrreimartig wiederholt, die Art der alten barocken Bogenbindung ist nun überboten. So folgt in der Eingangsszene der Alcina einem fünfstimmigen Ensemble (a) ein vierstimmiger Coro de Piaceri ed Amori (C), ein zweites fünfstimmiges Ensemble (F), die erste Wiederholung des vierstimmigen Chors (C), später der erste Ensemblesatz (a) und eine zweite Wiederholung des Chors der Freuden (C), der also dreimal in der Szene gesungen wird. Auch bei Alcinas Beschwörung (I. 9), die das obligate Rezitativ mit Konzertinoeffekten würzt, kehrt ein vierstimmiger g-Moll-Chor zweimal wieder, der selbst in Da-capo-Form gebaut ist, die Szene verfügt noch über zwei andere Chöre und über Balletteinlagen nach französischem Muster. Im zweiten Akt steht ein Coro di Spirti mit großer Orchesterbegleitung, dessen Da-capo-Anlage durch Sekkoeinschaltungen verbrämt ist, der spätere Da-capo-Chor der Tugenden kehrt nach dem Schlachtgetümmel (Combattimento) wieder; endlich bringt noch die Licenza einen starken Chorsatz, der nach dem Ballett wiederholt wird. Da im zweiten Akt die fünf Solisten zu einem freien Ensemble (ohne Da capo) zusammentreten, auch sonst drei Duette eingeordnet sind, weichen die Arien sehr zurück, sie halten sich dabei fast ganz ans Da capo und an die Devisenmode, die schon Köchel bemerkt hat. Die Partitur der Costanza verbindet 16 Chöre mit 20 Orchester- und 3 Kontinuoarien, sowie einem Kontinuoduett; die polyphone Arienbegleitung geht nun bis zur strengen Fuge (III. 10), also ähnlich wie in Bachs Kirchenkantaten (Nr. 54, 2. Arie, Nr. 165, 1. Arie, im Weihnachtsoratorium, s. S. 274). Die großangelegte Introduktion des ersten Akts stützt sich auf die achtmalige Wiederkehr des Etruskerchors „Ceda Roma" (C), der unterbrochen wird durch einen kanonischen Duettsatz (a—e), ein Duett samt Römerchor (G), eine Arie Porsennas mit Devise, aber ohne Da capo (C), einen zweiten Römerchor (F) einen Sekkoteil, die Wiederaufnahme des Duetts samt Römerchor (G) und einen zweiten Sekkoteil, hier schlingt sich

also ein gewaltiges Chorrondo hin, und durch ähnliche Anlage sind die nächsten beiden musikalisch verschränkten Szenen gekennzeichnet (I. 2, 3), die wieder von gleichen Gliedern zusammengehalten werden, diesmal sogar mit Tonartwechsel; ein zarter dreistimmiger Nymphenchor und ein dreistimmiger Männerchor der Flußgötter klingen mehrmals neben- und durcheinander, nach einer großen Da-capo-Arie des Tiberflußes ertönt ein fünfstimmiger Römerchor, der den früheren Frauenchor aufgreift. Später ziehen die Römer mit einem mächtigen fünfstimmigen Chor zum Vestatempel, wobei wiederum die barocke Vorliebe fürs Da capo gesteigert ist, indem der Hauptteil nach einem Sekko abermals abgesungen wird; eine noch breitere Auslegung findet der Da-capo-Gedanke bei der Verteidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles (I. 12), dessen spannendes Orchesterrezitativ in einem mit Clarinen durchwirkten Arioso und in dem stolzen Römerchor gipfelt, der zunächst zweimal gesungen wird und dann als Hauptteil einer Da-capo-Form wiederkehrt. Im zweiten Akt hält sich der erste Etruskerchor (II. 2) an die Rondoform, später sondert sich ein Soloquartett vom Chor (II. 7, 13), in den Zwischenakten werden die Ballette in französischer Art gesungen und getanzt, was von Caldara im ,,Don Chisciotte" (1727) nachgeahmt wird. Die Instrumentaleinleitung der Opern folgt bei Fux nur selten der Lullyschen Art, z. B. in ,,Diana placata" (1717), mehrmals vor fremden Opern, die Ouvertüre wird auch sonst z. B. von Giovanni Bononcini im ,,Mario fuggitivo" (1708) vertreten, vor den Oratorien ist sie häufiger. Man hält sich in Wien lieber an die Scarlattische Satzfolge, die Badia in der Sinfonia der ,,Gare dei Beni" (1700) mit leichter Fugierung und durch Einschaltung von Trioepisoden im ersten Satz ausgestaltet; Fux beschwert den Anfang mit doppelchörigem Satz, der Schlußsatz ist meist ein Menuett, wird aber auch vom Chor ersetzt (Elisa, ebenso Caldaras ,,Coriolano" 1717). Caldara setzt gern einen markigen Konzertsatz an die Spitze (Iphigenia, Beisp. 230), aber auch er beginnt mit einer großen Fuge (,,Andromeda" 1724). Rückverweisungen auf die Kanzone begegnen in Satzwiederholungen nach dem Muster Draghis gelegentlich bei Fux, so in ,,La Corona d'Arianna" (1726), im Sepolcro ,,Il Fonte della salute" (1721), bei Conti (Don Chisciotte) und Caldara; dessen ,,Introduzione" zum Don Chisciotte experimentiert in diesem Sinne derart weiter, daß das erste Allegro als volle instrumentale Da-capo-Form entworfen ist, deren Hauptsatz nach einer in der gleichnamigen Molltonart stehenden, getragenen Arie als Abschluß ein drittes Mal gespielt wird. Wie in allen Wiener Da-capo-Arien dieser Zeit sind auch hier beide Wiederholungen in der Partitur voll ausgeschrieben. Zuweilen schreibt Fux noch viersätzige Kirchensonaten, so in ,,Ascanio" (1711), ,,Orfeo" (1715), ,,Psiche" (1720), ,,Il Fonte della salute" (1721); hie und da genügt ein Allegro mit langsamem Ausklang (z. B. Caldaras ,,Venceslao" 1725).


156. Anton Caldara, Wien, Gesellschaft der Musikfreunde.

Anton Caldara (1660—1736) und Franz Conti (1682—1732) leiten allmählich in die galante Stilentlastung hinüber; sie verbinden einen gediegenen Satz mit weicherem melodischen Schwung. Caldara brachte übrigens als Schüler Legrenzis bereits von Haus aus die Neigung zu kontrapunktischer Feinarbeit nach Wien mit, in seiner Kirchen- und Kammermusik überließ er sich ihr mit sicherem Können. Die Venetianer Erbbegabung im komischen Fach konnte er bei den Intermezzi vorweisen, den burlesken Duoszenen, die sich nach Zenos Textreform in Venedig und Wien zwischen den Akten festsetzten. Auch in den Faschingsopern, die nach alter Wiener Gepflogenheit dem Humor sein Recht ließen, war Gelegenheit zur komischen Charakterschilderung gegeben. Contis Fähigkeit in der ,,Abbildung der Gebärden durch musikalische Noten", die Mattheson besonders rühmt, betraf die gleichen Anlässe, so erregte seine fünfaktige Tragikomödie ,,Don Chisciotte" (1719) nach Zeno und Pariati viel Aufsehen, sie wurde 1722 in Hamburg nachgespielt. Die Titelfigur gab die Möglichkeit, die Manieren der Opera seria zu bespötteln; einige Male greift der Chor ein, dessen Beteiligung in Caldaras Don Chisciotte (1727) aber eine viel reichere ist. Die Charakterzeichnung von Don Chisciotte und Sancho Pansa ist bei Caldara vielseitiger als bei Conti, im fünften Akt sind dabei

sehr freie Ausdrucksformen aufgeboten, im dritten Akt werden bei den Verkleidungsaufzügen mehrere parodistische Szenenmusiken gespielt, eine einstimmig von Flöten, Oboen, Piffari ,,con Tamburo cordato".

Viel unbehinderter als in dem auf die Zeitgenossen (Quantz) bereits kirchenmäßig wirkenden Opernstil mit seinem Chorpomp, seinen Arien im ,,Stile Madrigale", seinen Fugenritornellen konnte sich Fux in der Kirchenmusik selbst aussprechen, dem eigentlichen Betätigungsfeld seiner kontrapunktischen Begeisterung; dieser hat er ja in dem berühmten Unterrichtswerk des ,,Gradus ad Parnassum" (Wien 1725 lateinisch, 1742 von L. Mitzler deutsch übersetzt) ein theoretisches Denkmal von bleibendem Wert gesetzt. Die Kunst Palestrinas und die kanonische A-cappella-Technik wird aber auch praktisch mit allem Nachdruck als Musikideal verfochten, Cantus-firmus-Messe (mit freiem Cantus firmus), Parodiebearbeitung mehrstimmiger Sätze u. a. ist eindringlich erprobt, die Kunstfertigkeit kanonischer Polyphonie mit überlegener Meisterschaft gehandhabt. Ein überzeugendes Hauptwerk dieser Art ist die kanonische Messe ,,di San Carlo" von 1716, vierstimmig in stets wechselnder kanonischer Stimmgruppierung hinschwebend; die Widmung an Kaiser Karl verkündet offen die Pflicht ernsthafter Pflege des kontrapunktischen A-cappella-Stils. Auch die große Anzahl von Meßeinlagen und Motetten befleißigt sich absichtlicher Altertümlichkeit, die nur zum Teil verdeckt ist durch die instrumentale Umkleidung, über die auch zahlreiche Orchestermessen verfügen. Die achtstimmige, doppelchörige Missa S. Trinitatis, der ein Thema des Kammermusikers Franz Ginter († 1706) zugrunde gelegt ist, wechselt wiederholt zwischen Instrumentalbegleitung und A-cappella-Satz, die solistischen Einschübe sind in der Missa Purificationis noch selbständiger.

Weiter gegen eine solistische Entlastung hin führt dann Caldara die österreichische Kirchenmusik, wenngleich auch er die ,,compositio artificiosissima" hoch hält und etwa in einer vierstimmigen Messe mit kanonischen Kontrapunkten ,,sub duplici canone, inverso, contrario et cancrizante" ein gelehrtes Seitenstück zu Fuxens Karlsmesse beistellt. Die Missa dolorosa von 1735 gliedert dann aber reichlich solistische Abschnitte von entscheidender architektonischer Selbständigkeit in die konzertierende Gesamtanlage ein, wie bei Lotti und Fux ist das Duett stark bevorzugt, die Einzelgesänge halten sich von der Da-capo-Form ganz fern, nehmen aber die Devise auf und ziehen obligate Instrumente heran. Das Kyrie verzichtet (wie bei Fux) zugunsten klanglicher Steigerung aufs Da capo, doch kehrt das Dona zur Kyriefuge zurück. Feine kontrapunktische Arbeit zeigt sich schon in den zwei- und dreistimmigen Motetten, Bologna (1715), deren Aufbau in zwei bis drei Sätzen ansteigt.

Wie sehr Fux für die Überlieferung eintrat, beweist sein Verhalten im Solmisationsstreit, in dem er ihren Gepflogenheiten selbst in abgestorbenen Einzelheiten die Stange hielt. Mattheson tat den vergeblichen Rettungsversuch des Joh. Heinr. Buttstedt (,,Ut re mi fa sol la tota musica") im ,,beschützten Orchester" (1717) mit beißender Schärfe ab, schon im Titel wird die Solmisation in aller Form eingesargt, die ,,tote Musica unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen Modorum, als ehrbarer Verwandter und Trauerleute, zu Grabe gebracht und mit einem Monument zum ewigen Andenken beehret". In den einführenden Spottgedichten ist dem Geist der Scholastik ein derber Abschied bereitet:

Verwünschtes Ut re mi! Verdammtes Fa sol la!
Da dich von ferne nur das Titelblatt ließ blicken,
So war ich schon voll Furcht, der Cantor wäre da
Voll Unbarmherzigkeit, und gerbte mir den Rücken.
Ich denke wohl daran, wie er mich abgeblaut,
Da ich nicht so geschickt wie er zum Fasolieren,
Daß mir die Stunde noch vor deinem Namen graut,
Und zittre, wenn ich dich soll hören musizieren.
Ich liebe die Musik und habe tausendmal
Ihr meine Poesie zu Diensten überlassen,
Doch deine Tyrannei war meine Herzensqual,
Daß ich die edle Kunst fast drüber mußte hassen.



Adriano von Sciro (I. Akt). Musik von Antonio Caldara, Text von Pietro Metastasio.
Aquarell eines unbekannten Meisters aus der Louis-Schneider-Sammlung, Berlin.

Die Instrumentalmusik bekundet im Kammerstil bei Evaristo Felice dall' Abaco (1675 bis 1742) in München das hoheitsvolle Selbstbewußtsein der Zeit mit Geist und Technik, im Orchesterstil ist dieses in der Verquickung von Lullyscher Ouvertüre mit der deutschen Orchestersuite offenbar, wie sie vom Preßburger Sigmund Kusser in seiner „Composition de musique suivant la Methode Françoise", Stuttgart 1682, angebahnt worden war. In Kussers erster Partite folgen da z. B. neun Tänze der Ouvertüre, die im Anfang des Grave auch Lullys kanonische Baßführung vorbildlich weitergibt. Diese Art fünfstimmiger sinfonischer Arbeit wird insbesondere vom badischen Kapellmeister Johann Kaspar Ferdinand Fischer im „Journal de Printemps" (1696) und vom Elsässer Georg Muffat, der sechs Jahre bei Lully studiert hatte, dann am Hofe Leopolds I. und seit 1687 in Passau tätig war, in seinem „Blumenbund lieblicher Ballettstücke" (Florilegium I. 1695, II. 1698) künstlerisch hochstehend weiter verfolgt.



157. Titelblatt zu dem Roman von Wolfgang Kaspar Printz „Musicus vexatus", Freiberg, J. C. Miethe, 1690. Der Stich von M. Bodenehr.

Eine Reihe von Kleinmeistern greift sie auf, so der bayrische Hofmusiker Rupert Ignaz Mayr („Pythagorische Schmidsfünklein" 1692, vierstimmig), B. Aufschneiter „Concordia discors" (1695), J. A. Schmi(c)erer („Zodiacus musicus" 1698, vierstimmig) u. a. 1701 legt Fux seinen Concentus musico-instrumentalis vor, den Gipfel dieser bald wieder erlöschenden zweiten Blüte der deutschen Orchestersuite bedeuten J. S. Bachs vier Beiträge aus der Köthener, bzw. Leipziger Zeit, die aber der Ouvertüre durch Einsenkung von solistischen Gegenstellen gegen die fugierte Hauptgruppe noch über Steffani und Händel hinaus konzertmäßiges Gepräge verleihen. Der übermäßigen Beschwerung des Eingangs der freien, keiner Norm unterworfenen Tanzfolgen suchte man nur selten ausgleichend abzuhelfen, so Fux in der d-Moll-Partite durch einen zweiten Fugensatz inmitten oder durch das Gegengewicht von größeren Formen am Ende, wie Ciaconna oder Passacaglia (Concentus II, IV, ebenso Muffat I. 4, Fischer I, III, IV) oder ein quodlibetartiges Finale („L'inégalité" Concentus V); durch Zusammenfassung mehrerer Ordnungen ist ebenfalls ein gewisser Ausgleich versucht, so in der Serenade, die den Concentus eröffnet und 14 Sätze in drei Gruppen aneinanderreiht, wobei die drei Kopfsätze (Marsch, Ouvertüre und Intrada) deutlich gliedern. Der Wechsel der Tonart im Innern der Suiten ist Fux eigentümlich, ohne daß er dabei in die offene Willkürlichkeit der Franzosen verfiele, auch kontrapunktische Streifzüge sind unternommen, z. B. in der Aria in Canone (Concentus IV) oder in der gleichzeitigen Bindung einer italienischen und einer französischen Arie von verschiedener Taktart (ebenda V). Programmatische Regungen nehmen einen bescheidenen Raum ein (Concentus VII, für Kammertrio), Schmelzers innige Beziehungen zur Volksmusik leben fort, in einer Nachtmusik von Fux ertönt z. B. im Unisono der Nachtwächterruf, ähnlich wie in Bibers Ciaconna von 1673 oder auf der Bühne in Draghis Perseo (1669). Als Suiteneinleitung wechselt mit der Ouvertüre die Sinfonia ab (Concentus II, VII, Muffat I. 4, auch bei Mayr). Selten eröffnet eine quodlibetartige Caprice (Muffat II. 6) oder ein einfaches Air (Muffat I. 7). Die Spielmusik haftet sonst noch eng an der Kirchensonate, ja sogar an der Kanzone, Fux verknüpft die Sätze kontrapunktisch.

Die Klaviersuite verhielt sich der Ouvertüre gegenüber viel zurückhaltender; J. K. F. Fischer, der Hauptvertreter der französischen Gruppierungen („Pièces de Clavessin", Schlackenwerth 1696), kennt sie erst 1738 (Parnassus), Mattheson schreibt Pachelbel ihre Übertragung aufs Klavier zu, nachweisbar ist diese in einer Partite Georg Böhms, u. z. als Einführung von sechs Tänzen mit abschließender Chaconne; bei



158. Proklamation der preußischen Königskrone im Königsberger Schloßhof, 18. 1. 1701. Stich von Johann Georg Wolffgang nach Johann Friedr. Wentzel.
(Nach Besser, Preuß. Krönungsgeschichte, Cölln a. d. Spree, 1712.)

Telemann, J. G. Walther, Gottlieb Muffat, Händel und Bach erfreut sich die Klavierouvertüre dann festeren Ansehens, während sie Couperin nur ein einziges Mal streift.

Hatte die deutsche Fugenarbeit in der Ouvertüre und in der Triosonate (Reinken, Buxtehude) höheren Schwung genommen, so war ihr Hauptbereich doch die Klavier- und Orgelmusik, insbesondere die letztere, seit sich mit der Ausbreitung der Klaviersuite die Literatur dieser verwandten Instrumente endgültig zu scheiden begonnen hatte. Ricercar und Fantasia gehen um 1700 zu einer gesammelteren Fugentechnik über, indem die Nachahmungsteile an Zahl verlieren, an innerem Gewicht zunehmen, die Tokkate arbeitet der Kunst der Fuge noch zielbewußter entgegen, diese wächst auch als selbständiger Kunstzweig ihrer vollen Weihe zu. Die süd- und mitteldeutschen Meister verfolgen diese Pfade mit mehr Zurückhaltung als die norddeutschen, bei denen die kontrapunktische Phantastik ungehemmt überschäumt, der Geist Frescobaldis und die Schule Sweelincks strömen gleichmäßig Anregungen aus, aus denen die spätbarocke deutsche Spieltechnik zu neuen Stilhöhen aufschießt.

Frobergers Variationsverhältnis der Einzelfugati, das noch aufs Frühbarock zurückweist, findet wenig Nachfolge, es spielt nur in Buxtehudes Tokkaten hinüber, Frescobaldis große Orgeltokkaten mit ihren mächtigen Orgelpunkten werden von Johann Pachelbel (1653—1706) um akkordische Spielfiguren bereichert, die sich als Vorhang niedersenken, der gelegentliche Beginn mit einem Pedalsolo findet bei Buxtehude grundsätzliche Billigung; R. Ahle verwendet ihn schon 1675. Auch Frescobaldis kleine Tokkatenart wird von Pachelbel weitergebildet, diese Präludien führen zumeist eine Fuge ein, die jedoch auf sonderliche Künstelei keinen Wert legt. Noch knapper sind die 20 Fugen in J. K. F. Fischers „Ariadne Musica" (1702), die gleichfalls mit je einem kurzen Präludium vorbereitet werden und somit auch die Gepflogenheit des Nürnbergers Johann Krieger (1699) übernehmen. In der Absicht, dem Organisten durch die systematische Anordnung der Dur- und Moll-Tonarten in chromatischem Anstieg den Ariadnefaden durch das Gewirr der „musikalischen Temperatur" an die Hand zu geben, berührt sich Fischer mit einem früheren Suitenwerk

Pachelbels (1683), worin aber nur 17 Tonarten auftreten; in vollem Umfang hat diese Aufgabe dann Bach gelöst. Bei F. T. Richter („Toccatina-Capriccio") und bei Kuhnau begegnet uns Präludium und Fuge als Partitenereröffnung, Konrad Höfler übernahm diese 1695 in seine Gambensuiten (s. MfM. 27, 1895, S. 117). Die Fuge wird auch selbständig gepflegt, als Tokkatenabschluß ist sie bei G. Muffat (Apparatus Musico-Organisticus 1690) und auch bei J. Krieger stärker unterstrichen, Krieger faßt mehrere Themen von Ricercarteilen in einem polyphonen Fugenfinale zusammen, seine Doppelfugen werden von Mattheson mit denen Händels in einem Atem genannt, Muffat türmt kanzonenhafte Satzfolgen auf, die an Kuhnaus Sonaten heranreichen. Zu den monumentalsten Tonbauten der Orgelmusik vor Bach wölbt aber Dietrich Buxtehude in Lübeck (1637—1707) die Tokkate aus, die Fugen versinken in blendend virtuosem Spielwerk, erfüllt von romantisch ungestümem Drang nach Formlösung, sie halten miteinander innerhalb einer Form thematische Verbindung (Variationsfugen), streben in der Thematik selbst in die Weite, von dem kurzatmigen süddeutschen Gedankenkreis der Orgelfugen scharf getrennt. Auch Passacaglia und Chaconne dient einer kühnen Gedankenspannung, die viel aufgewühlter als in Pachelbels ähnlichen Arbeiten losbricht; das Baßthema ist bald in der Lage verschoben, bald rhythmisch oder durch Figuration verändert. Auch als Tokkatenabschluß wird der ostinate Baß Steigerungsziel (Präludium und Fuge in g-Moll).



159. Titelblatt zu Gottlieb Muffats 72 Versetln, nach Jos. Neckh von P. A. Dietell, Wien, 1726.

Hauptgegenstand der protestantischen Organistenkomposition ist vor all dem die Choralbearbeitung; auch da werden bedeutende kontrapunktische Kräfte eingesetzt. Buxtehude versucht nach Scheidt und H. Steigleder die Verschmelzung von Tokkate und Choral, wobei die fugierten Teile Choralmelodien benutzen, er liebt auch sonst polyphone Verbrämungen; hingegen bindet Georg Böhm den Choral an den basso ostinato (ebenso Bach in den Partite sopra „O Gott, du frommer Gott"). Buxtehude wagt sich einmal sogar an die abgelegene Suite heran („Auf meinen lieben Gott", Allemande, Courante, Sarabande, Gigue); Mattheson hält sich auf ähnliche Versuche viel zugute. Im allgemeinen ist die Sweelinck-Scheidtsche Variation fortgeführt, die mehrere Strophen hintereinander abhandelt und gern Bicinien einstreut, daneben sind kurze Vorspiele, verschiedene Cantus firmus-Arbeiten und Choralfugen in Übung. Poetische Grundstimmungen weiß insbesondere Pachelbel seinen Aufgaben abzugewinnen, die in den „musikalischen Sterbensgedanken" des Pestjahrs 1683 aus persönlichem Familienleid geschöpft sind. Der Nürnberger schränkt die Strophenzahl gern auf wenige Glieder ein, er schreibt gehaltvoll gedrängte Choralvorspiele vor jede Choralzeile, stellt aber den Choral auch in homophonem vierstimmigen Satz an die Spitze, worauf eine Kette liedmäßiger Variationen sich abrollt („Treuer Gott, ich muß dir klagen").

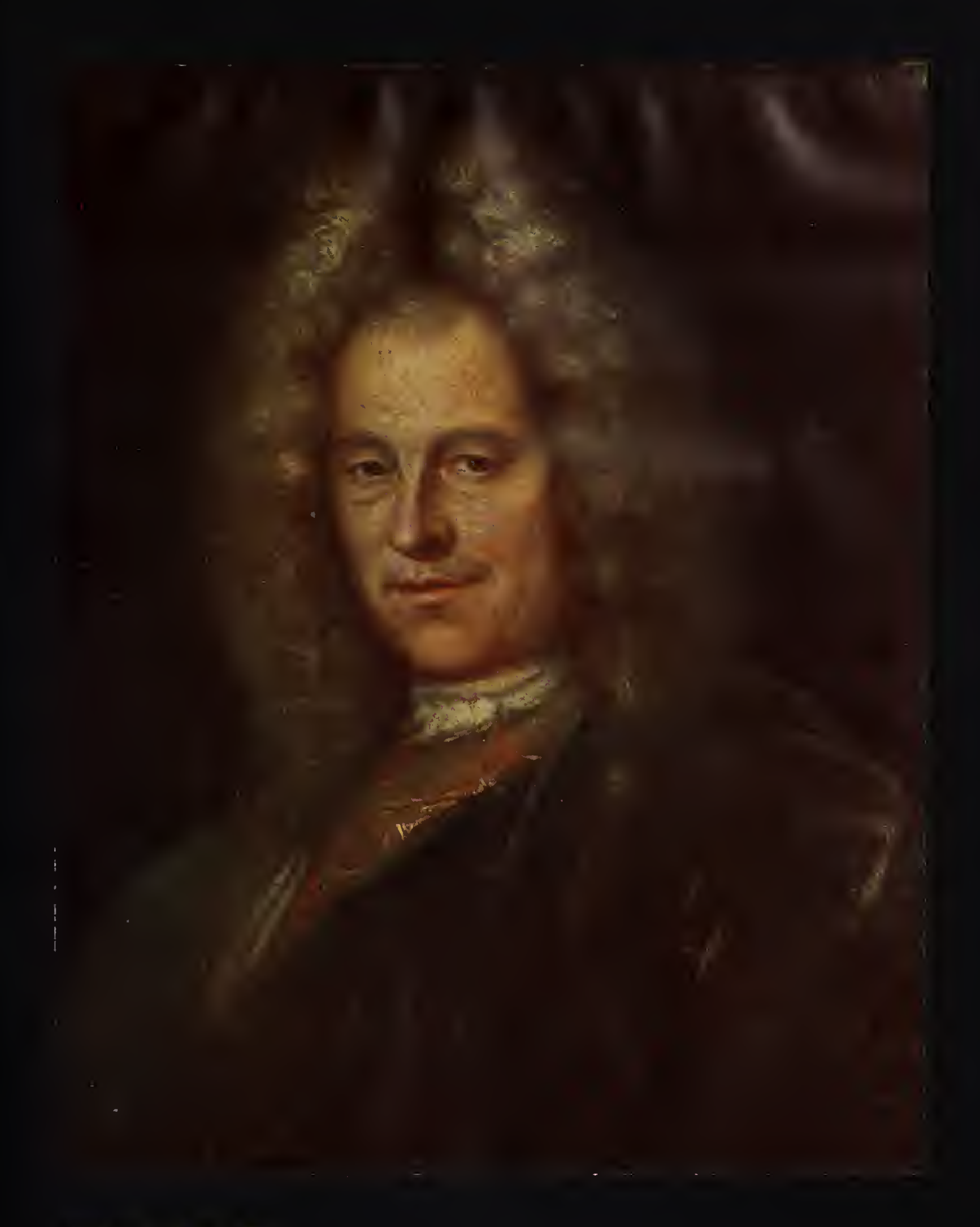


160. Titelblatt zu Gottlieb Muffats Componimenti musicali, gestochen von J. A. Fridrich.

Auf diese Weise ist die Gleichstellung mit der weltlichen Liedvariation gegeben, die in der Klaviermusik nach den älteren Vorbildern über Pachelbels „Hexachordum Apollinis" (1699) bis zu Händels „Harmonious blacksmith" der E-Dur-Suite und Bachs Goldbergvariationen weiterblüht; in der Suite hat sie ihren festen Platz inne, allerdings mit höchstens einer Variationsreihe innerhalb einer Ordnung. Bei Fischer genügt z. B. wie bei Händel als Partitengehalt die Verbindung eines Präludiums mit einer Aria und (acht) Variationen dazu (Blumenbüschlein Nr. 5, 1696); auch Kuhnau liebt die Variationsfolgen in seinen Klaviersuiten, in den Violinsonaten des Deutschböhmen Heinrich Ign. Franz Biber (1644 bis 1704) bilden solche geradezu den Kern der Formrisse. So enthält von den acht Sonaten des Jahres 1681 eine jede Variationsbündel, vier davon sogar deren je zwei, die Liedvariation wechselt ab mit dem ostinaten Baß, eine Aria mit Variationen bestreitet auch fast ganz eine selbständige Sonate (Nr. 2), zweimal geschieht das mit einer Ciaconna (Nr. 4), bzw. einer Passacaglia (Nr. 16, für Violine allein) in den „biblischen Sonaten"; diese gehören zur Gruppe der nun mit steigender Vorliebe gepflegten Programmusikwerke, aus der mehrere Beiträge nur dem Namen nach bekannt sind, wie Kerls Klaviersuite „la Medica" oder Buxtehudes sieben Klaviersuiten, „worin die Natur und Eigenschaft der Planeten artig abgebildet werden". Mit besonderem Nachdruck und Geschick verficht diese Richtung Johann Kuhnau (1660 bis 1722) in seinen „biblischen Historien" (1700), in denen er mit sechs Sonaten die früheren bedeutungsvollen Versuche der Übertragung der Sonate aufs Klavier abschließt (eine Sonate 1692, sieben solche 1696); gegenüber Pasquini beharrt Kuhnau auf wesentlich gewichtigerem Vortrag, er knüpft geradezu an Georg Muffats Tokkate an, baut fünf oder vier Sätze, liebt kanzonenhafte Erinnerungen, wie das Da capo des ersten Satzes am Sonatenende, und sorgfältige Fugenarbeit, mischt auch Tanzsätze ein und läßt sich durch seine Programmdarstellung in der Formgebung entscheidend leiten; selbst die Choralbearbeitung ist einverwebt. Auch die Suiten (1689, 1692) streuen, wie erwähnt, an der Spitze gediegene Fugen aus, die Einleitung geschieht aber auch durch etüdenhafte Präludien allein, einmal sogar durch eine



161. Porträt von H. J. F. Biber nach dem Stich von Paulus Seel.



Johann Josef Fux.
Gemälde eines unbekannten Meisters im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.



Ciaconna. In den Tanzfolgen wird die Norm Frobergers in Ehren gehalten, wie das zuvor bei J. Krieger, später bei J. K. F. Fischer und Gottlieb Muffat der Fall ist. Der jüngere Muffat, der Sohn Georgs, steht als Wiener Hoforganist im Umkreis von J. J. Fux, seine ,,Componimenti musicali" (1739) bedeuten eine Spitzenleistung der deutschen Klaviersuite überhaupt, Couperin ist das Vorbild, barocke Züge haben aber noch starke Macht, die Fugenarbeit bleibt hinter der Kuhnaus nicht zurück, rezitativische Episoden entspringen der erwähnten Wiener Vorliebe für die instrumentale Nachbildung des Sprechgesangs, Ähnliches vertritt aber auch Kuhnau und der junge Bach (Arnstädter Sonate in D), die Variationstechnik, die in der letzten (siebenten) Suite mit einer Ciaconna und 38 Veränderungen wieder selbständig formfüllend vortritt, verfügt über eine Beweglichkeit und Freiheit, die ähnliche Bestrebungen der Kerl-Schule (F. X. A. Murschhauser) sinnvoll übertrumpft. In engen Beziehungen zur französischen Tonkunst stehen ferner die Vertreter des österreichischen Lautenspiels Graf Logi, J. Th. Herold, J. de St. Luc u. a., die gleichfalls in die galante Ausdrucksweise hinüberleiten; zur Volksmusik spinnen sich vielfach Fäden hin (z. B. St. Lucs Suite ,,Le Bal du Mehlgruben"), auch in programmatischen Seitenblicken spiegelt sich die barocke Umwelt.



162. Titelblatt zu Kuhnaus ,,Frischen Clavierfrüchten", 1696.

Das Sorgenkind der deutschen Barockmusik war die deutsche Oper, an ihrem Aufbau wird vielseitig und mit vollem Eifer gearbeitet, ihre Entwicklung erstickte aber in sich selbst, und von der Summe des Geleisteten ist ein Großteil derart verschüttet worden, daß seine Quellenkunde heute nur mehr ganz unzulänglich erscheint. Die deutsche Bühnenmusik wurde durch den Druck der welschen Theaterkunst niedergehalten, noch empfindlicher lasteten auf ihr die Hemmungen der landesüblichen Anschauungen selbst, weniger gefährlich als vielmehr förderlich wurde der Schatten Lullys, der Norddeutschland beträchtlich wirksamer streifte als etwa Italien. Während nur in Modena (1687) ein schwa-



163. Titelblatt zu Wenzel Ludwig, Freiherrn von Radolts Lautenbuch ,,Allertreueste, verschwiegenste Freundin", Wien 1701, mit Bildnis des Komponisten.

Nach Joh. Casp. Wagniger gestochen von Hoffmann und Hermundt. Dargestellt wird der Triumph des Kontrapunkts.



164. Das alte Opernhaus am Gänsemarkt.
Ausschnitt aus einem handgezeichneten Hamburger Prospekt von P. Heinecken, 1726, Hamburg St.-A.

cher Vorstoß für Lully erfolgte (Psyché mit italienischen Einlagen), wurden in Wolfenbüttel, in Hannover und in Hamburg zwischen 1685 und 1695 wiederholt Lullysche Tragödien in der Ursprache übermittelt (Proserpine, Psyché, Thesée, Acis und Achille), ja sogar in deutscher Bearbeitung dargeboten. Der deutsche Bühnenstil blieb indes lange Zeit vom Liedwesen abhängig, das lyrische Ideal der kleinen Strophenlieder und die Anlehnung ans Kirchenlied hielten eine freiere Entfaltung zurück, die Übermacht der geistlichen Denkweise bekundete sich auch in der Bevorzugung biblischer Stoffkreise. Diese deutsche Liedoper pflegten hauptsächlich Johann Löhner in Nürnberg, Ph. H. Erlebach in Rudolstadt und J. Ph. Krieger in Weißenfels, sie beherrscht auch die Anfänge der Hamburger Oper (seit 1678) unter Johann Theile, J. W. Franck, J. Ph. Förtsch, J. G. Conradi und N. A. Strungk. Die Hansestadt mit ihrer ruhmvollen musikalischen Vergangenheit wußte die stolzeste deutsche Operngründung ins Leben zu rufen, sie bot am Gänsemarkt (unter G. Schott) öffentliche Theatervorstellungen auf, wie sie sonst zur Zeit nur in Venedig üblich waren, sie war bei der Begründung derselben ganz von der Abneigung gegen Italien und vom Bewußtsein der hohen nationalen Aufgabe des Unternehmens durchdrungen.

Als Hort dieser völkischen Bestrebungen gebührt aber dem Weißenfelser Hof der Ehrenplatz, dessen Theater sich von seinen Anfängen in den 50er Jahren (noch zu Halle) bis zur Auflösung der Oper (1736) vollkommen deutsch zu erhalten vermochte und nicht einmal fremdsprachige Einlagen zuließ. Weißenfels erwies sich überhaupt als Wiege der deutschen Barockdramatik, es war die Jugendheimat Heinrich Schützens gewesen, es entsandte nach Hamburg Förtsch, Schiefferdecker und vor allem Reinhard Keiser, es nährte endlich Händel mit dramatischen Jugendeindrücken. Der Nürnberger J. Ph. Krieger, der ältere Bruder Johanns, beherrschte von 1679 bis 1716 die Weißenfelser Oper, seine Werke drangen auf den Braunschweiger, Dresdner und Hamburger Schauplatz vor, größere Arienformen blieben trotz italienischer Studien des Meisters verpönt, bloß der stehende Baß ist ein seltener Gast (Beisp. 231), hingegen machte die Hamburger

Beispiel 231



Oper schon 1680 mit Francks „Töchtern des Cecrops" einen entschiedenen Schritt in der Ausgestaltung der Arien vorwärts; die Partitur dieser Oper wurde von Sandberger aufgefunden und ist zur Veröffentlichung in den DTB. bestimmt. Durch den empfindlichen Mangel an vollständigen Quellenzeugnissen ist sonst die verläßliche Beurteilung der frühen deutschen Oper gar nicht möglich, gleich die Grundfrage nach dem Re-

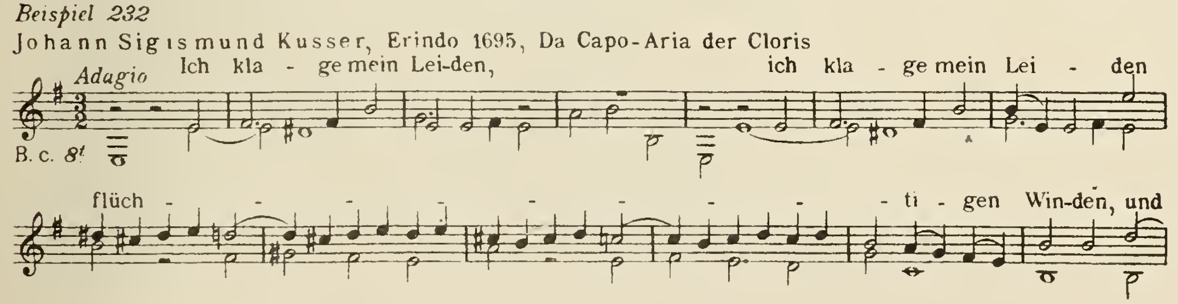
165. Titelblatt zu Joh. Krembergs „Musikalischer Gemütsergötzung“, Dresden, Christoph Mathesius 1689, nach Samuel Bottschild von M. Bodenehr gestochen. Oben das Porträt Krembergs.

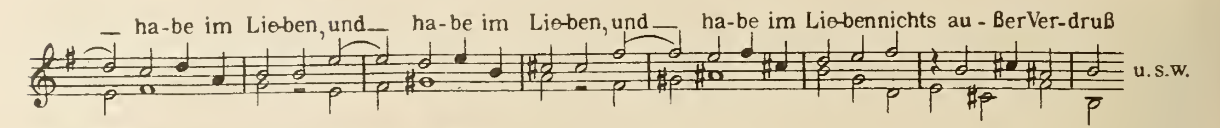
zitativ, ob die betreffenden Partien überhaupt gesungen oder gesprochen wurden, bleibt ungelöst. Im biblischen Stoffgebiet setzt sich manche Vorstudie zu Händels Oratorien fest, aber die weltlichen, historischen und mythologischen Texte gewinnen bald die Vorherrschaft, Bearbeitungen französischer und italienischer Libretti machen sich breit, insbesondere Quinault und Minato werden häufig ausgeschrieben; in Hamburg stirbt die geistliche Richtung schon 1692 ab.

Von Sigmund Kusser, der von 1690 an die Braunschweiger deutsche Oper entscheidend gefördert hatte, der von 1693 bis 1695 dann mit Jakob Kremberg als Hamburger Opernpächter technisch vollwertige Organisationsarbeit zu leisten wußte, wird der deutsche Opernstil durch den Anschluß an die italienische Arie rasch auf eine höhere Stufe gehoben (Beisp. 232).

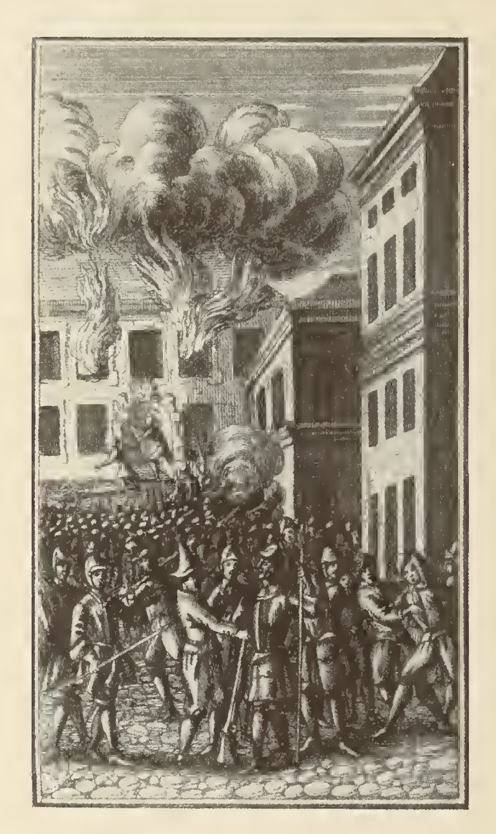
Beispiel 232

Johann Sigismund Kusser, Erindo 1695, Da Capo-Aria der Cloris





Ohne so weit zu gehen wie der Sachse Kremberg, der im Lied (1689) für die kantatenhafte Weitung und den Koloraturzierat ausschweifend eingetreten war, zielte Kusser doch ernsthaft auf höhere Entfaltung der Gesangskunst hin, übernahm die Da-capo-Arie, auch mit obligaten Instrumenten, die Devisen-eröffnung, die Venetianer Baßführung u. a., hielt aber dabei die deutsche Liedweise als Ausgangspunkt fest, häufig auch französischen Tanzliedern nachlauschend; aber sein Wirken ist (wie das Kriegers und Strungks) nur an Hand von Arienauszügen zu ertasten. Unter diesem „vollkommenen Kapellmeister" blühte Orchester und Gesangswesen erst glänzend auf, er konnte mit rein deutschem Personal italienisch gesungene Mustervorstellungen unternehmen und den in Norddeutschland beliebten Gianettini, sowie C. Pallavicino und Ag. Steffani zu Gehör bringen, er führte Reinhard Keisers Basilius vor (1694), dem er zuvor in Braunschweig das Theater geöffnet hatte (1692), und er wirkte anspornend auf den jungen G. K. Schürmann ein, der seit 1693 als Sänger in Hamburg tätig war. Die Kastraten blieben in Hamburg dauernd geächtet.



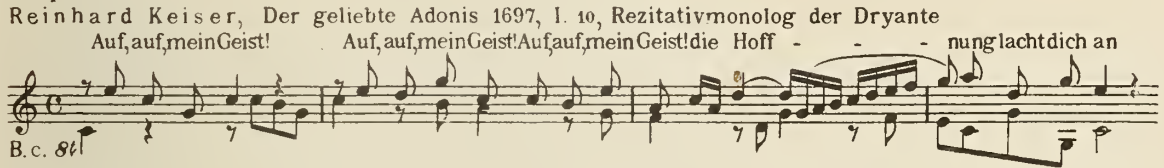
166. Masaniello furioso (Musik von Keiser.) Kupfer aus B. Feinds „Deutschen Gedichten", 1708.

Reinhard Keiser (1674—1739) vollendet die große deutsche Barockoper, er weiß neben die italienische und französische Großform ein technisch hochstehendes deutsches Mittelglied zu setzen, das voll aus barockem Überschwang geschöpft ist; es nimmt zwar nach beiden Seiten hin Anlehnung, wird aber entscheidend von den eigenen Volkskräften genährt. Keisers Haupttätigkeit fällt in die Hamburger Opernjahre 1696 bis 1706, wobei er nach Schotts Tod das Theater in eigener Pacht führt; die um diese Zeit allenthalben einsetzende stilistische Entspannung macht sich dank seiner vielseitigen melodischen Sonderbegabung bei ihm in besonderem Maße geltend, so daß er als ausgesprochener Übergangskünstler die hochbarocke und galante Gedankenwelt seltsam vereinigt. Er verlangte auch, wie Hunold berichtet, vom Textdichter „Galanterie".

Hier können nur die barocken Züge knapp überblickt werden; gegenüber der italienischen gleichförmigen Häufung von Da-capo-Arien, die der früheren deutschen Strophenhäufung entspricht, übt Keiser Zurückhaltung, die gleichmäßig deutschen und französischen Einflüssen zuzuschreiben ist, er hält das ältere Barockideal einer Dramatisierung der Musik durch Gestaltenreichtum hoch und konnte dieses mit Nachdruck an Händel weitergeben. Selbst als er sich seit dem „Claudius" (1703) den zeitgemäßen Virtuosenkniff der Einmengung italienisch textierter Arien zu eigen machte, der ja auch in Paris und London Eingang fand, ja sich noch rühmte, nun die Italiener auf ihrem eigenen Boden schlagen zu können, selbst dann ist die Da-capo-Arie keineswegs die stolze Tyrannin, wie in der welschen Oper; es genügt, diesbezüglich die Verhältnisse in der „Octavia" (1705) nachzuzeichnen, in der unter 53 Arien nur 26 die Da-capo-Mode mitmachen, sogar unter den darin verteilten 10 auf italienischen Text nur 8. Dabei hat die reine Kontinuobegleitung mit acht Arien immer noch einen wichtigen Platz inne. Insbesondere für die inneren dramatischen Höhepunkte, die Keiser mit leidenschaftlicher Schwungkraft und einer oft rührend naiven Inbrunst herausarbeitet, sind, wie später bei Händel, die Da-capo-Formen verpönt; in freien Gestaltungen lebt die textgezeugte

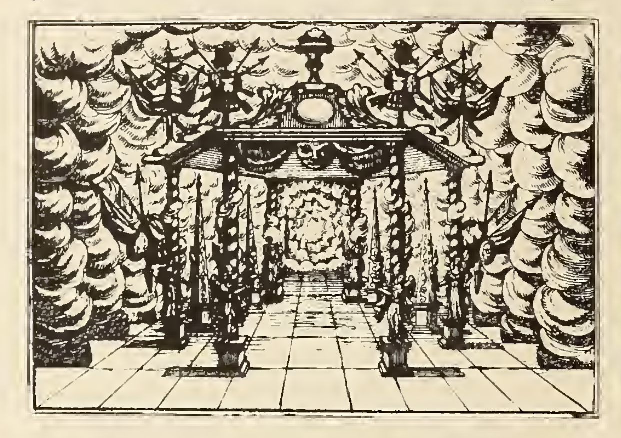
Monodie kühn auf, so in der Kerkerszene der Agrippina („Janus“ 1698), in der Totenklage des Darius („Nebucadnezar“ 1704) u. a., kleine Ausdrucksgesänge stehen großen Formgüssen gegenüber, kleine Arie und Lied genießen überhaupt besondere Vorrechte. Die Da-capo-Arie ist wie auch in Italien durch Rezitativeinschübe oder durch rezitativische Mittelsätze belebt, sie wird ferner in der Art der Rondokantate durch eine zweite Wiederholung des Hauptsatzes nach Rezitativ unter der Bezeichnung „Cantata“ ausgeweitet („Adonis“ 1697) oder durch Choreintritt an Stelle des Da capos umgefärbt. Die Arie mit obligaten Instrumenten pflegt feine kontrapunktische Arbeit, die auch im Duettsatz häufig bestimmend heraustritt; im Adonis zeichnet sich sogar eine „Aria a 4“ durch madrigalesken Satz aus. Hingegen prasseln im Arienorchester andererseits die Venetianer großen Streicherunisoni los, ihnen zur Seite steht der Verzicht auf die Fundamentinstrumente wie bei Scarlatti und (selten) das einstimmige Unisono mit der Singstimme, z. B. im „Masaniello furioso“ (1705). In der Tonsprache sind die Anregungen des Auslands und der Heimat hochpersönlich verschmolzen, eine stets jugendfrische Erfindungsgabe durchblutet die bunte Gedankenwelt, in der malerische Bewegungszüge, aus der barocken Worttoneinheit erwachsen, eine bedeutsame Rolle spielen; auch die allgemeingültige Wendung der chromatisch gefüllten Quartspannung gehört hierher. Mit besonderer Anteilnahme ist das Rezitativ vorgetragen, die kernige Deklamation verbeißt sich in die sprachliche Eigenart, immer wieder quellen malerische Zierschnörkel auf, werden eigene Ausdrucksmittel zur Gefühlsverstärkung eingesetzt, schon die Kadenzierungen atmen gesteigerte Leidenschaftlichkeit (Beisp. 233b). Die barocken Rezitativstauungen durch Kehrstellen treten bei Keiser noch einmal voll bewußt auf, Chrysander, der sie wohl bemerkt hat, nennt diese Art „Rezitative mit verschränkten ariosen Zeilen“, im Adonis ist Lullys dreifache Monologteilung (am Anfang, in der Mitte und am Schluß) glatt übernommen (Beisp. 234), Ähnliches begegnet immer wieder, auch im Orchesterrezitativ und in weiterer Spannung, z. B. in Neros Fluchtszene (Octavia). Neros Entflammen für Ormoena und die dadurch erzeugte Verwirrung ist in derselben Szene gleich mit zwei Kehrstellen festgehalten (Beisp. 233), die Technik Monteverdis, einen Arienteil aufzugreifen, kommt zu neuem Ansehen (Janus, „Gönne mir noch einmal, sie zu sehen“), die Verzahnung auseinanderliegender Szenen und Akte durch solche Leitstellen ist gleichfalls neu lebendig (z. B. bei genannter Phrase aus dem Janus oder einem Kaufruf im Masaniello), Ähnliches gilt von Ritornellwiederholungen oder von kurzen Choreinwürfen. Aus der französischen Barockdramatik stammen endlich noch mehrere andere Einzelzüge, so außer Ouvertüre und Chaconne (diese z. B. in „La forza della virtù“ 1700 oder im Claudius), das „Präludium“ vor Rezitativdialogen, gesungene Tanzsuiten (z. B. im Adonis), die Bewegung der Tanzlieder und das heitere Abschluß-„Rondoux“, das von Händel später in den italienischen Rahmen eingefügt wurde. Von der barocken Fruchtbarkeit Keisers (etwa 126 Partituren) hat sich nur ungefähr ein Viertel bis zu uns gerettet, das wenigste aus der späten Schaffenszeit.





In Händels Entwicklung hat seine Teilnahme am Ausgang der „goldenen Zeit“ der Hamburger Oper (1703—1706) tiefe Spuren gezogen. Von seinen vier Partituren ist nur die der „Almira“ (1705) erhalten, deren Musik Keisers Art getreu widerspiegelt. Das Rezitativ bringt wie bei Keiser Nachklänge Venetianer Zweistimmigkeit, vor dem Schlußchor sogar eine Tuttistelle (sieben Personen), es spielt mit der eben gestreiften Wiederkehr scharfgeprägter Sätzchen, wie Almiras „Ich kann nicht mehr verschwiegen brennen“ II. 9 oder Fernandos Entsagung „Fernando stirbet dein“ III. 15, es steigert sich in pathetische Akkompagnati, von den 53 Arien sind 15 in der Ursprache aus der textlichen Vorlage (Venedig 1691) beibehalten,

ARTEMISIA.



In einem
Musicalischen Schau-Spiele
auf dem grossen
Hamburgischen Theatro
vorgestellet/
Im Jahr 1715.
HAMBURG/ gedruckt bey Friderich Conrad Greflingern.

167. Titelblatt zum Textbuch von Keisers „Artemisia", 1715.

Der lächerliche Printz
JODELET.



In einem schertzhaften
Sing-Spiele
Auf dem
Hamburgischen Schau-Platz
vorgestellet
Im Jahr 1726.
Gedruckt mit Stromerischen Schrifften.

168. Titelblatt zum Textbuch von Keisers „Jodelet", 1726.

diese haben alle (außer einer über ostinatem Baß) das Da-capo und sind zumeist große dramatische Ergüsse mit reichem Orchester und üppiger Gesangsbravour (nur vier Kontinuoarien finden sich darunter), unter den deutschen Texten sind 16 Da-capo-Formen, meist sehr knapp gehalten. Im ganzen herrscht Keisers Formenfreiheit vor, die Kontinuoarie ist häufig (insgesamt 20 mal), das Ostinato noch sechsmal vertreten, darunter in zwei Da-capo-Arien, Tanzlieder werden mehrmals eingestreut, einige Male klingt die Reprisen-(Sonaten-) Form an (G. A., S. 10, 26, 55, 86). Die Tonsprache mischt nach Keisers Gepflogenheit venetianisches Pathos und deutsche Liedinnigkeit; ihr Zauber hat auf Bach so stark eingewirkt, daß er sich in mehreren Kantaten (insbesondere der Kantate „Wachet, betet"), aber auch noch in der Johannes- und der Matthäuspassion von der Almiramusik abhängig zeigt.

Bei Schürmann setzt sich der galante Stil bereits ausschlaggebend fest, die Da-capo-Arie meist mit konzertierenden Instrumenten wird Herrin der Formgebung, sie hat den Hauptsatz bereits zweiteilig aufgeschwemmt, nützt in ihm sogar schon die dreiteilige Reprisenanlage, das durch Kehrstellen verschränkte Rezitativ knüpft gelegentlich noch an die Überlieferung an. 1735 versiegen die Wolfenbüttler Opernaufführungen, 1738 geht die Hamburger Oper ein, 1736 die Weißenfelser; Durlach, seit 1712 ein später Stützpunkt der deutschen Bewegung, war 1733 verstummt, Leipzig schon 1727, bald konnten die Feinde des deutschen Musiktheaters mit Genugtuung das Ende der deutschen Oper feiern.

Die Oper belegte aber mit ihrem Druck im deutschen Norden um 1700 nicht bloß die weltliche Musik, sondern auch die geistliche. Die Opernarie drängte, wie erwähnt, das Strophenlied zurück, die Sammlungen deutscher Operngesänge lösen die ältere reiche Liedliteratur ab, deren spärliche Nachblüten selbst von Zügen einer in die höhere Kunst vorstoßenden Gesamtrichtung getragen werden, so im geistlichen Lied die Beiträge des Opernkomponisten J. W. Franck (seit 1681), im weltlichen die Krembergs und Phil. Heinrich Erlebachs aus Rudolstadt („Harmonische Freude musikalischer Freunde" 1697, 2. Teil 1710). Bei Franck geht die Ähnlich-

keit zwischen deutscher Opernarie und geistlichem Lied bis zur vollen Übereinstimmung, das Da capo in erweiterter Form kennt z. B. sein Passionslied ,,Jesus neigt sein Haupt", dessen erste Fassung weit einfacher gehalten ist, auch Georg Böhm verfolgt es, eine lange Solokantate enthalten Francks ,,musikalische Andachten" von 1686, Erlebachs üppige Barocklyrik versieht die Da-capo-Arie mit durchgehender Orchesterbegleitung und mit der Devisenmanier, sie wendet sich sogar der Rondokantate zu (,,Vertraue doch, mein Herz") und bezieht das Orchesterrezitativ ein. Das Banallied lebt kümmerlich fort, so bei Johann Jakob Prinner (gest. in Wien 1694) oder bei Martin Hanke (,,Melodien über M. Hankes deutsche Lieder" 1698). R. Keiser geht 1698 in seiner ,,Gemüts-Ergötzung" zur ausgesprochenen Solokantate nach freier deutscher Kantatendichtung über, er mengt 1713 sogar italienischen und deutschen Text. Für die Kirchenmusik bedeutet das Jahr 1700 durch das Eingreifen Erdmann Neumeisters mit seiner opernhaften Kantatenpoesie einen scharfen Wendepunkt, dichterisch, musikalisch und theoretisch wurde die neue ,,wie ein Stück aus einer Opera" aufgebaute Form in Hamburg wirksamst gefördert.

Sie löste das von den Kantoren mit viel Liebe und Sachlichkeit gepflegte Vermächtnis H. Schützens, des ,,Vaters der deutschen Musik" ab; die konzertierende Figuralmusik galt als ,,hohe Musik", daneben behielten die geistlichen ,,Concertlein" im Nachhall Viadanas lange als Einzel- und Zwiegesänge ihren bevorzugten Platz. Bis gegen Ende des Jahrhunderts waren lateinische (katholische) Texte allgemein in Gebrauch, Meßteile und Magnifikat gehörten zu den Stützen der Liturgie, die deutsche Kirchensprache setzte sich nur langsam durch, gelegentlich ist sogar Latein und Deutsch gemischt (z. B. in J. G. Ahles ,,Misericordias Domini"). Dem A-capella-Satz wird in Messe und Motette nur spärlich Zulaß erteilt, so in Ahles sechsstimmiger Missa von 1668, in J. Theiles Messen im alten Stil (1673), in Zachows Choralmesse über ,,Christ lag in Todesbanden" oder in Seb. Knüpfers doppelchöriger Motette ,,Erforsche mich Gott" (1673). Die Motette selbst verliert stark an Boden, sie zieht sich allmählich auf Hochzeits- und Sterbegesänge zurück, so sind auch die meisten der Motetten Bachs Begräbnismotetten. Der polyphone, durchimitierende Stil wurde aber ins Vokalkonzert übernommen, wenngleich hier die akkordische Satzweise mit instrumentaler Umspielung vielfach das Übergewicht erlangte. Die Formgliederung entspringt lediglich der textlichen Unterlage, für die das Bibelwort Hauptquelle bleibt, nur in solistischen Einlagen um Neudichtungen bereichert; Psalmen und Sprüche erweisen sich für ausgedehnteren Bau am tragfähigsten, aus den Sonntagsevangelien sind gern Dialoge abgeschöpft, die manchmal noch chorisch durchgeführt werden. Die Doppelchorteilung bleibt auch sonst in Übung (z. B. in Bernhards ,,Herr, nun läßt du deinen Diener"). Das geistliche Konzert beginnt oft mit einer knappen Sinfonia in Trio-, Quartett- oder stärkerer Besetzung, seltener sind da ausgebreitetere Konzertsätze, wie eine Art französischer Ouvertüre in Schelles ,,Lobe den Herrn" oder eine sechsstimmige Sonata in Weckmanns Solokantate ,,Kommet her zu mir alle", dem Instrumentalvorspiel folgt ein mehrteiliger Motettenchor mit konzertierenden Soloeinschaltungen, zuweilen ist durch ein Chor-da-capo am Schluß eine bogenförmige Abrundung erzielt, wie bei Knüpfer und Schelle (z. B. in Schelles ,,Lobe den Herrn"; in Knüpfers ,,Machet die Tore weit" kehrt der Anfangssatz gar in der Mitte und am Schluß wieder), auch Strophenlieder werden in die Chorkantate einbezogen; Bernhard geht im ,,letzten Ehren-Nachklang" (1669) bis zur Rondoform (fünfstimmige Sinfonia, dann die Form A—B—B—A—B—B—A, wobei A einen vierstimmigen Chorsatz mit wechselnder Instrumentalbegleitung, B ein Solostrophenlied bedeutet). Buxtehude übt gleichfalls das Chor-da-capo (,,Eins bitt ich"), ferner das ,,Repetatur" von Sonaten, Einzelarien und Ritornellen; durch die Wiederkehr desselben Ritornells wird die freistrophische Solokantate öfter gegliedert, z. B. in Weckmanns ,,Rex virtutum". Das Variationsverhältnis der Bässe, wie es Bernhards Ehren-Nachklang erkennen läßt, ist selten, auch der ostinate Baß hat wenig Verbreitung. In den Solostellen werden steifliegende Baßführungen offenkundig gemieden, wenn sie vorkommen, wie in Tunders ,,Da mihi Domine", so verschwinden sie bald wieder; erst Buxtehude und Kuhnau werden in dieser Beziehung freigebiger. Hingegen ist das Rezitativ, auch das vom Orchester begleitete, sorgfältig monodisch durchgeprägt, es bildet einen Hauptvorzug des Kantorenstils, die früher erwähnte deutsche Orchestermonodie blüht hier fort, so z. B. in Knüpfers ,,Herr, strafe mich nicht" (in der prachtvollen von Flöte, Violetten, Fagott und Baß begleiteten Tenorstelle ,,Ich bin so müde vom Seufzen"), in Tunders ,,An Wasserflüssen Babylons" (Sopran und fünfstimmiger Violenchor) oder in Buxtehudes ,,Wo



169. Titelblatt zu J. Kuhnaus „Neuer Clavier-Übung. Erster Theil", Leipzig 1689, mit dessen Bildnis und einer Ansicht von seinem Geburtsort Geysingen im Erzgebirge.

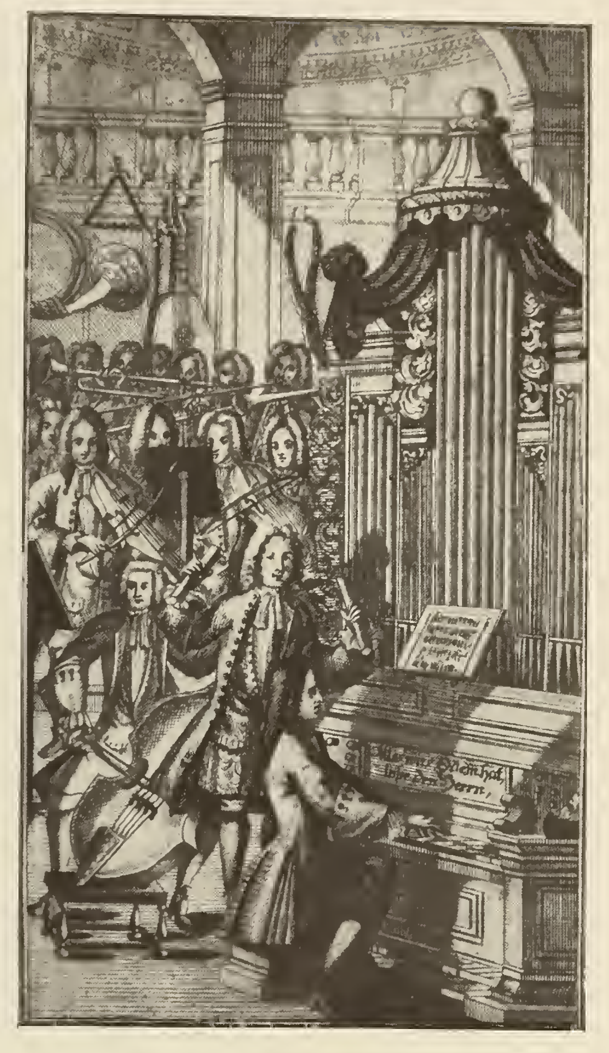
soll ich fliehen hin" (choraliter, später Da capo verlangt). Zumal der Solobaß hat immer wieder ausdrucksvolle Beschäftigung, er war durch die Christuspartien der Passionen zu hoher Weihe gelangt, wir hörten, daß ihn ja auch der katholische Süden schätzte.

Die eigensten stilistischen Sonderwerte ergeben sich in der protestantischen Kirchenmusik wieder aus der Choralarbeit. Die Choralkantate wurde reichlich und in verschiedener Aufmachung bestellt, die Kirchenlieder sind mit freien madrigalischen Dichtungen verquickt oder auch ohne solche allein der Vertonung zugrunde gelegt, die kontrapunktische Technik wechselt zwischen strenger Cantus firmus-Arbeit, motettenhaft durchimitierendem Satz und freier polyphoner Variation, Choralsoli oder Choralchöre werden ins geistliche Konzert verwoben, einfach homophoner Chorvortrag in den größeren Rahmen eingestellt. Simple Choräle drücken auch der Passion seit Johann Sebastiani (1672) und Johann Theile (1673) ihren Stempel auf, in beiden Werken wird das Matthäus-Evangelium in freier Solorezitation von Streichern umspielt, einstimmige Gesangbuchlieder sind eingeschaltet, bei Sebastiani zwölf vom Orchester begleitete, bei Theile vier Kontinuo — „Arien" mit Orchesterritornell, Kuhnau schließt seine Kantaten mit vierstimmigem schlichten Choral, er verteilt dann in seine Matthäus-Passion (1721) gleich 20 Choräle. Unter der Fülle kunstreicher Choralarbeit fesseln viele gelehrte und phantasievolle Versuche, so z. B. Hammerschmidts Dialog „Zweierlei Choral zusammen" (1645, Nr. 10), Tunders drei Variationsstrophen über „Ein feste Burg", Knüpfers in fünf Versen stets wechselnde Kontrapunktweise: „Es spricht der Unweisen Mund", mit ihrer außerordentlichen Verschlingung der Choraltechnik in den Ecksätzen, oder Buxtehudes gewaltige freie Choralphantasie („Corale concertato") „Wachet auf".

Besondere Höhe hält die fast nur handschriftlich überlieferte Kantorenpolyphonie, an der von den Organisten emsig mitgearbeitet wurde, in Hamburg — Mathias Weckmann (1621—1674) und Christoph Bernhard (1628—1692), beide Schüler von H. Schütz, Begründer und Leiter des wichtigen „Collegium musicum" (1660—1674) —, in Lübeck — Franz Tunder (1614—1667) sowie sein Schwiegersohn und Nachfolger D. Buxtehude, Veranstalter der berühmten „Abendmusiken" —, Mühlhausen in Thüringen — Johann Rudolf Ahle (1625—1673) —, Halle — Friedrich Wilhelm Zachow (1663—1712), der Lehrer Händels —, sowie Leipzig — die Thomaskantoren Seb. Knüpfer (1633—1676), Johann Schelle (1648—1701) und Johann Kuhnau (1660 bis 1722) —. Im Kernland Thüringen war die Familie Bach seit alters mit der Pflege der Kirchenmusik eng verknüpft.

Der polyphone Aufwand läßt um 1700 nach, so bei Buxtehude, Kuhnau und Zachow. Zachow nähert sich durch Aufnahme der Da-capo-Arie samt Devise, sowie durch die deutliche Verarmung des Rezitativs zu längeren bewegungslosen Baßführungen offenkundig dem Opernstil, ausgesprochen dramatische Auffassung bekundet insbesondere die Kantate „Ruhe, Friede", in der die barocke Formbindung der Ritornellwiederholung für die geistliche Musik verwertet ist. Daneben stehen kürzere Kantaten ohne Sekkorezitativ, in denen der Anfangschor am Schluß da capo gesungen wird, als Rahmen um knappe Da-capo-Arien oder Duette, die strophenförmig wechselweise wiederkehren. Auch Zachows Choralkantaten arbeiten mit Gliederwiederholung, als Einleitung wird gelegentlich ein ausgedehnter Konzertsatz aufgelegt.

Das Eindringen des Opernstils erregte heftigen Widerspruch, den schon die konzertierende Figuralmusik mit ihrem „italienischen Kapaunengelächter" herausgefordert hatte; J. S. Bach wurde zu Mühlhausen in diese theologischen Zänkereien hineingezogen. Die neue Richtung, die in Neumeister den erfolgreichen Vorkämpfer hatte, ging dann so weit, das Bibelwort selbst zu verbannen, ja sogar dem Choral abzusagen und nur freie Rezitativverse mit Arien zu mischen. In seinem ersten, für J. Ph. Krieger in Weißenfels bestimmten Jahrgang (1704) schaltete Neumeister den Chor überhaupt ganz aus, im zweiten Jahrgang (1708 für Erlebach) läßt er ihn wieder knapp teilnehmen; die dritte und vierte Folge (1711 und 1714 für Telemann in Eisenach) beziehen Choral und Bibelwort wieder ein, 1716 ist der Standpunkt der zweiten Reihe neuerdings gewahrt. Diese „allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" wurde auch theoretisch breit verfochten, der Hamburger Operndichter Hunold (Menantes) gab die Poetik Neumeisters (1707) in Druck, der 17. Abschnitt behandelt die Kantate, ihr ist in Poesie und Musik ein hoher Rang eingeräumt, da in ihr der Poet „an nichts gebunden ist, sondern seine Grillen ausläßt, wie er sie am bequemsten eingefangen", während sie dem Komponisten den Vorteil biete, „die Kunstgriffe überall nach Gelegenheit anzubringen". Die Kantate geht eingestandenermaßen auf Opernpfaden, indem man den „Stylum recitativum und Arien miteinander abwechselt".



170. Kirchenkonzert. Stich von J. C. Deliné, Nürnberg.
(Joh. Gottfried Walther, Musical. Lexikon, Leipzig, Deer, 1732.)

Den Zusammenschluß von Oper und Kantate hat Johann Sebastian Bach (1685 bis 1750) mit allem Aufwand seines barocken Prunkstils fruchtbar gemacht, indem er den Zusammenhang mit der Überlieferung wahrte und ausbaute, die Kirchenmusik aber dadurch dem galanten, zersetzenden Getriebe der Zeitgenossen auf einsame Höhen entrückte. Der erhaltene Schatz von etwa 200 Kirchenkantaten, selbst nur ein Ausschnitt aus einem viel reicheren Schaffen, rafft die barocke Gedankenwelt noch einmal umfassend zusammen und macht sie mit dem Stempel überlegenster Persönlichkeit der überschwenglichen Aussprache des Menschentums vor dem Throne des Gottesbegriffs dienstbar; dieser schwebt als festes Maß weihevoll über der Kunst. Die alteingelebte religiöse Polyphonie holt bei ihrem neuen Bund mit einer monodischen Lotung in die letzten Gründe der Gefühlserkenntnis zu so mächtigen Bögen aus, daß ihre Chorwucht geradezu den Odem mittelalterlicher Versunkenheit ausströmt; diese Paarung einer die Kunst der Niederländer wachrufenden, nun aber instrumental festgegründeten Meisterung des Stimmgewebes mit einer in Bildern von schier systematischer Anschaulichkeit verhafteten monodischen Selbständigkeit erschien der aufklärungsbewußten jüngeren Generation bereits als schwülstig und verworren, so daß dem jungen Scheibe der berüchtigte Vergleich mit Lohenstein



171. Johann Sebastian Bachs Geburtshaus in Eisenach.
(Neue Photogr. Gesellschaft.)

entschlüpfte. Bachs faustische Haltung, die etwa in seiner unersättlichen Todesmystik wertvollste Geistesziele gerade des schlesischen Barocks in der Musik restlos vollendet hat, ist aber vom feinsten und beweglichsten Formgefühl betreut; während der Gehalt unlöslich im deutschen Mutterboden verwurzelt ist und dessen geheimste Regungen wiedertönt, hat die Tonform gierig alle erreichbaren Eigentümlichkeiten der europäischen Musik von Rang in sich aufgesogen, um sie geistig einzuschmelzen und anzugleichen. Gerade in der eindeutig ausgeprägten Wahrung deutschen Wesens trotz dieser vollen Aufnahmsfreude gegenüber fremden Eindrücken liegt Bachs Urkraft zutage, die für die protestantische Kirchenmusik schlechthin den Aufstieg zum Gipfel bedeutet, indem sie auf sicherem Grunde jene geistvolle, tiefsinnige und weitausgreifende Durchbildung der Choraltechnik ermöglicht, die nach Spittas schönem Vergleich einen ,,unsichtbaren Tempel" über den Wirrnissen der Menschenseele auftut.

Schon die frühen Kantaten aus der Arnstädter, Mühlhausener und ersten Weimarer Zeit, die in wenigen und zum Teil später überarbeiteten Stücken greifbar sind, stehen bei grobmaschigem Gewebe und gern ungezügeltem Gedankenfluß auf dem Boden gediegenen polyphonen Könnens. Die Arnstädter Osterkantate (Nr. 15, 1704) vereinigt in zwei Teilen elf Glieder, nimmt in barocker Weise die Einleitungssonate gegen den Schluß zu wieder auf, mischt im Einzelgesang und Duett liedartige Gebilde mit kleinen Da-capo-Formen, schmückt das freie Kantorenarioso mit der italienischen Devisenmanier, bindet ein locker geführtes Terzett durch den gleichen marschartigen Kehrabschnitt, bringt in Überbietung Carissimis Jauchzen und Klagen in gleichzeitigen kontrapunktischen Gegensatz und benützt als Klagelinie dabei die stehende barocke Formel

der chromatischen Quartsenkung, deren roter Faden durch Bachs Werke weiterzieht, den Abschluß bildet ein orchestral figurierter Choralchor. Die Mühlhauser Ratswechselkantate (Nr. 71, 1708), ,,Motetto" genannt, verläuft in sieben Abschnitten mit vier zumeist mehrgliedrigen Chorsätzen, in denen die Chorfuge zweimal bereits die Klaue des Löwen erkennen läßt, während die Choralbearbeitung in einem kontrapunktischen Duett über stehendem Baß zu Wort kommt (Beisp. 235); eine knappe Da-capo-Baßarie stellt im ein-

Beispiel 235



gedeutschten $^3/_2$ Rhythmus und in der kleingliedrigen Venetianer Baßführung des Mittelteils die deutsch-italienische Stilmischung dagegen. Auch der 130. Psalm (Nr. 131) rückt den Chorsatz in den Vordergrund, versieht die drei Chorfugen mit langsamen Choreinleitungen und die beiden eingelagerten choralen Cantus firmus-Arbeiten mit einem beweglichen Stimmengeflecht nach Muster der Orgelmusik; der pausendurchwirkte Vortrag von Einzelwörtern (,,Fle-hen") weist über Schütz auf Gabrieli zurück (s. S. 107). Der actus tragicus endlich (Nr. 106) verknüpft nach der Einleitungssonatine drei große Chöre mit vier Einzelgesängen, in denen zweimal der ostinate Baß herrscht, während die Baßgesänge, zumal der freie choraldurchwirkte letzte aus barockem Überschwang heraus tonartlich nicht geschlossen werden (später ergeht es ganzen Kantaten so, z. B. Nr. 27, 55); die Doppelfuge des alten Bundchors ist rundläufig gegliedert und weiß im ersten Zwischensatz durch das Anstimmen des Chorals im Orchester (Flöte) die barocke Geistigkeit zur vollen poetischen Erfassung der Technik zu vertiefen. Der Schlußchor beginnt mit einfachem Choral, steigert den Vortrag dann in die Fuge hinein, in der der Cantus firmus schließlich in Vergrößerung ertönt.

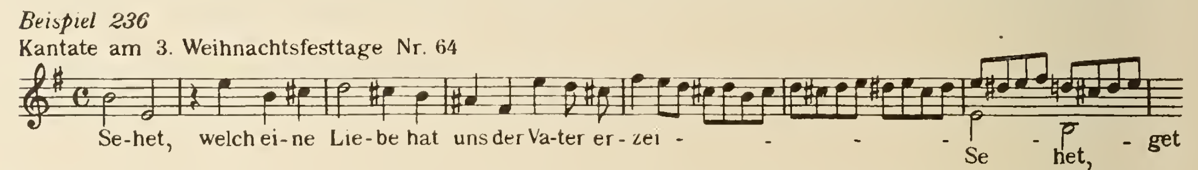
Zwischen 1714 und 1716 nimmt Bachs Kantatenschaffen aus äußeren Gründen stark zu, der Chor tritt nun etwas zurück, die Da-capo-Arie steigt in Wertung und Ausdehnung, ohne irgendwie die Vorherrschaft zu erlangen, selbst der Chorsatz baut mit breitem Da capo, wie im ,,Concerto" Nr. 182, die Choralarie mit ihrer durch den Choralcantusfirmus gegebenen großen Liedform wird erprobt (so in Nr. 31 oder 161), das Rezitativ erscheint bald entlastet, bald gewaltig gestaut, der Choral, ja sogar eine der barocken Refrainbindung entsprechende Teilung durch wiederkehrende Chorlitanei ist einbezogen (Nr. 18), die stets wirkende Macht des Sprachgeistes erzeugt Bilder von zwingender Gegenständlichkeit, wie die Schilderung des jüngsten Gerichts in Nr. 70; die eingehende Beschäftigung mit der Instrumentalmusik gewinnt fühlbaren Einfluß. Die Bekümmernis-Kantate (Nr. 21, 1714) steht an der Grenze mit ihrer Reihung von Sinfonia, 4 Chören, 3 Arien, 2 Rezitativen und 1 Duett, durch die teilweise wieder mehrgliedrigen Chorsätze ist der Werkbeginn und der Abschluß jedes der beiden Teile betont, diese Chorglieder laufen in starke Fugen aus, der Choral wird inmitten des zweiten Teils in zwei Strophen figuriert ausgebreitet; die beiden Da-capo-Arien spannen die Form schon beträchtlich an, die eine wird bloß vom Kontinuo begleitet, die andere (,,Bäche von gesalznen Tränen") arbeitet das Anfangsritornell bereits nahezu ganz in den Schluß des Hauptsatzes ein, die dritte, zweiteilige Arie (in c) begnügt sich mit dem Da capo des Ritornells, dessen Gedankengehalt in den kurzen Zwischenspielen zum Gesang zerstückt aufgelesen ist; das Kontinuoduett füllt drei Teile mit reprisenartiger Anlage, die Rezitative sind vom Streichorchester ruhig gestützt. Die Solokantate ,,Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (Nr. 160, Text nach Neumeister) besteht hingegen nur aus drei schwach begleiteten Arien nebst Rezitativ, darunter finden sich zwei Da capo-Formen; in Nr. 132 oder 182 ist dann der Hauptsatz der Da-capo-Arie schon zweiteilig ausgewachsen. Gelegentlich beginnt (Nr. 132, 163) oder schließt (Nr. 59) die Kantate mit einer Arie, barocke Reprisenformen treten hervor (z. B. die Baßarie in Nr. 31, die Tenorarie in Nr. 182), und die Konzertform bemächtigt sich des Sologesangs (Baßarie in Nr. 185 mit Themeneinsätzen in h, D, A, e und h). Auch die Ostinatoarie wird wieder gestreift (Nr. 31), mit ostinaten Bässen arbeitet ferner die Sinfonia (Nr. 18 und 31), das Instrumentalvorspiel greift auch die französische Ouvertüre auf (Nr. 152), die

zugleich als Chorform nachgebildet erscheint (Nr. 61, „Ouvertüre“ überschrieben, bestehend aus einem Grave mit Choral, einer Allegrofuge und abschließendem Grave mit Choral). Der Schlußchoral ist öfter einfach vierstimmig gehalten, einmal sogar (Nr. 163) nur als Kontinuo angedeutet; bei Zweiteilung beendet der gleiche Choral auch beide Teile (Nr. 147). Eigentümlich sind diesem Zeitabschnitt endlich kanonische Führungen zwischen Singstimme und Baß in Rezitativ und Arioso (Nr. 31, 185).

Unter den ganz wenigen Beiträgen zur Kirchenkantate aus Bachs Köthener Wirksamkeit erhebt sich die mächtige Chorfuge am Anfang von Nr. 47 zur vollen kontrapunktischen Meisterschaft mit thematischen Verkürzungen und Vergrößerungen, sowie kunstvoller Einschlingung der Instrumentalbegleitung; auch hier ist die große Da-capo-Arie durchgedrungen.

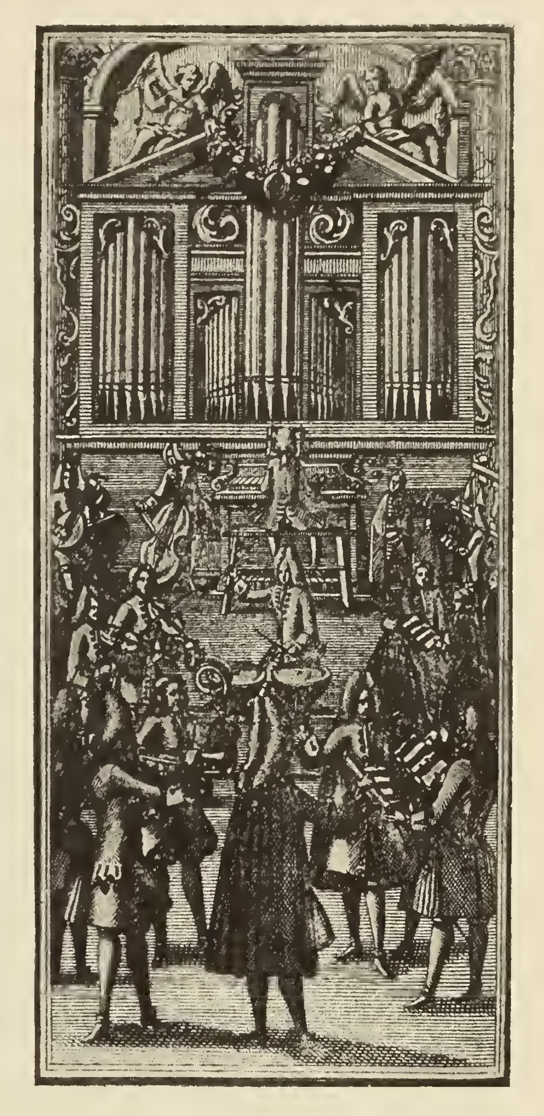
In den ersten Leipziger Jahren häuft der Großmeister den Gestaltenreichtum der Kantaten weiter an, der polyphone Chorsatz wird sorgfältig ausgefeilt, die Choralkantate gerät allmählich in den Mittelpunkt der Gattung, instrumentale Erweiterungen von Form und Technik sind weiter verfolgt. So wird die Lullysche Ouvertüre abermals in den Chorsatz übernommen, nun ohne Choral und im instrumentalen (Grave) und chorischen (Allegrofuge) Vortrag gemischt (Nr. 119), sie wird auch freier ausgedeutet (Nr. 20, Nr. 37, später Nr. 97), der Kammermusik überantwortet (Nr. 76 als Sinfonia vor dem zweiten Teil, oder Nr. 53), ja sogar an die Spitze von einer Art gesungener Tanzsuite gestellt (Nr. 194). Daneben laufen Versuche mit der Konzertform, die insbesondere im Anfangschor des Magnificat (1724) unter Verarbeitung des breiten Ritornells als große Chorform auftritt, während in der Gesamtanlage der kurzen Kantate Nr. 83 ihr bauliches Spiegelbild erblickt wurde, die Choralfiguration des langsamen Mittelsatzes zwischen den beiden großen Da-capo-Arien in gleicher Tonart läßt die Choralintonation von zwei kanonisch geführten Stimmen umspielen und mehrfach durch Rezitativ unterbrechen. Gelegentlich dringt das Da capo in die große Chordarstellung vor (Nr. 19 oder 119), die Arie ist wieder in das kontrapunktische Gewebe von obligaten Instrumenten eingesponnen oder geradezu zur Fugenarie stilisiert (Anfang von Nr. 165), die Reprisenform wird häufiger, sie kreuzt sich mit der Konzertform (Nr. 13 „Ächzen und erbärmlich Weinen“) und geht auch mit Da-Capo- und Choralarie eine eigenartige Mischung ein (Nr. 19). Die Ausdehnung der Kantaten nimmt zu, ihre Teilung in zwei Teile wird häufig, ältere Werke werden zweiteilig neu bearbeitet, beide Teile schließen gern mit gleichem Choral, die zweite Einleitung ist zuweilen instrumental, wie mit Choralphantasie in Nr. 75; die Fugenthemen sind nun gern langgestreckt (Beisp. 236). In einer Kantate werden auch mehrere Choräle

Beispiel 236
Kantate am 3. Weihnachtsfesttage Nr. 64



verwendet (so drei in Nr. 40, drei in Nr. 64), das wiederholte Erklingen desselben Chorals in einer Kantate erzeugt eine poetische Verklammerung der Einzelglieder, die ganz dem Zuge barocker Formbindung entspricht; so schwebt der Choral „Christe, du Lamm Gottes“ in Nr. 23, einem der beiden Leipziger Probestücke (1723), zunächst über dem Rezitativ, um später die kunstvolle dreistrophige Choralbearbeitung zu führen, der Choral „Was Gott tut“ bildet in Nr. 75 den Schluß beider Teile und stützt mit hellem Trompetenklang die Sinfonia vor dem zweiten Teil u. ä. m. Der Choral fehlt nur ganz selten überhaupt in der Kirchenkantate (Nr. 63), er ist die treibende Kraft der Musik in den strengen Choralkantaten, in denen die einzelnen Verse zueinander im Variationsverhältnis über dem gleichen Choral stehen; so wird in der düster-prächtigen Osterkantate „Christ lag in Todesbanden“ (Nr. 4) der Choral in sieben Versen viermal ganz durchgesungen, jedesmal in anderer kontrapunktischer Einkleidung, dreimal, außer in der kurzen einleitenden Sinfonia, sind freie Variationen angeknüpft; alle Stücke halten an der gleichen Tonart fest und verteilen in der Gesangsbesetzung drei vierstimmige Chöre, zwei Duette und zwei Sologesänge in streng symmetrischer Anordnung, auf vermittelndes Rezitativ ist ganz verzichtet. Ein solches Verbohren in die Liedweise ist aber sehr selten, auch als Bach um 1732 die Texte älterer, darunter barocker Kirchenlieder seinen Kantaten zugrunde legte, behielt er meist nur bei einigen Strophen die gegebene Melodie bei; wie ihm dann nach 1735 die Choralkantate zur Hauptform der Kantatenarbeit wurde, ließ er doch die dramatische Technik keineswegs beiseite. „Wo soll ich fliehen hin“ (Nr. 5) z. B. bringt den Choral im Eingangschor als Sopran-Cantus firmus, in der Mitte im „Recitativo a tempo“ in der Oboe und am Schluß im Satz Note gegen Note, symmetrisch eingeschaltet sind zwei große Da-capo-Arien und zwei Rezitative. Die Anfangschöre entfalten am Leitband

der Choralmelodie alle polyphonen Künste, so in der festen Burgkantate (Nr. 80), wo der Choralkanon zwischen Trompete und Instrumentalbässen den Abschluß eines jeden der jeweils thematisch locker verknüpften fugierten Abschnitte betont, oder in ,,Ach Gott, vom Himmel sieh darein!" (Nr. 2), wo jede Zeile als Fuge durchgearbeitet ist und im letzten (Alt-) Einsatz zu rhythmischer Verdoppelung anwächst u. ä. m. Diese großen Chorformen sind dabei natürlich nur kontrapunktisch aufgewertete Lieder, in ihrer polyphonen Stilisierung schlägt sich die Liedkultur des deutschen Barocks sinnfällig nieder.



172. Das Kirchenkonzert.
Titelkupfer von der ,,Unfehlbaren Engelsfreude oder Geistliches Gesangbuch", Leipzig 1726.

Bachs Kantatenstil ist auch für seine Monumentalwerke maßgebend, nur sind da die Verhältnisse großartig gesteigert und ausgereckt; eine vermittelnde Stellung nehmen die sogenannten ,,Oratorien" ein, unter denen das größte, das Weihnachtsoratorium aus sechs Einzelkantaten zusammengesetzt ist. Johannespassion (1723, = J.) und Matthäuspassion (1729, = M.) bedeuten Krönung und Ende ihrer ganzen urdeutschen Gattung, die h-Moll-Messe (1733) faßt geradezu katholisches und protestantisches Christentum geistig zusammen, im Credo und im Confiteor verarbeitet der evangelische Meister die katholischen liturgischen Melodien. Der Zusammenhang mit seinem Kantatenstil erhellt hier schon durch die sechsfache Satzentlehnung aus früheren Kantaten (Gratias, Qui tollis, Patrem, Crucifixus, Osanna, Agnus), der polyphone Chorsatz tritt aber in den Mittelpunkt der Darstellung (14 Chöre neben 3 Duetten und 6 Arien), während in den Passionen große Chöre nur selten sind (J. 2, M. 3). Die Passionen erzielen die barocke Vielgestaltigkeit ihres Baues insbesondere durch reichliche Einbeziehung von kürzeren Volkschören und von Chorälen, dabei lebt wiederum die barocke Formbindung durch Wiederholung voll auf; in der hohen Messe ist diese im Da capo des Osanna und in der Gleichung von Gratias und Dona nobis nur angedeutet, in den Kantaten kommt sie außer im Choral nur ausnahmsweise vor, so in der Kreuzstabkantate (Nr. 55); in der Motette (,,Jesu meine Freude") schließt sie sich an die Art der Choralkantate an. Die 17 Volkschöre der M. weisen bloß gelegentlich Wiederholungen auf, die J. schaltet in ihren 14 hierhergehörigen Chorsätzen mit der Wiederholungstechnik viel freigebiger; umgekehrt verhält es sich bei der Choralwiederholung, die J. enthält zehn einfache Choräle und eine Arie mit Chorchoral, dabei wird dreimal die Melodie von ,,Jesu Leiden, Pein und Tod", zweimal die zu ,,Herzliebster Jesu" und zweimal die zu ,,Patris sapientia" verwendet, die M. bringt zwölf einfache Choräle, einen figurierten Chorchoral, ein Arioso mit Chorchoral und endlich einen Choral als Cantus firmus im Meisterchor zu Anfang; dabei tritt Bachs Lieblingslied ,,O Haupt voll Blut und Wunden" als gedank-

liche Leitweise nicht weniger denn fünfmal vor, sie unterstreicht wichtige Phasen der Handlung auf das Sinnvollste; ferner erklingt der Choral ,,Herzliebster Jesu" dreimal und der Choral ,,O Welt, sieh hier dein Leben" zweimal. Alle Wiederholungen wechseln aber die Tonart.

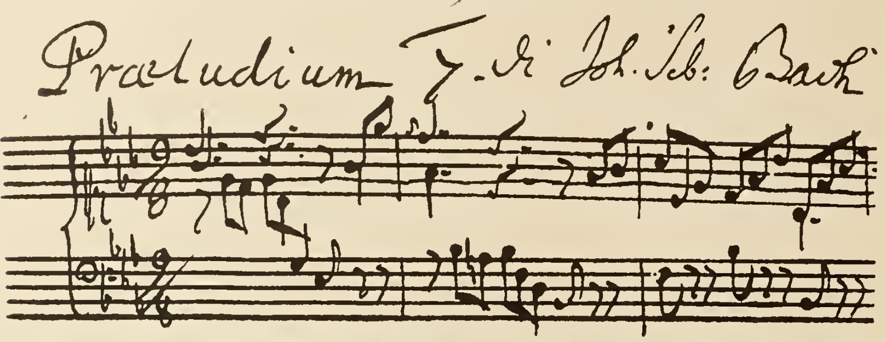
Die große barocke Mannigfaltigkeit der Passionen ist weiter in dem bewegungsreichen Rezitativ und in den wechselvollen Arien verankert; die Haltung des Rezitativs übertrifft die altvenetianer weltliche Gestaltung an Eindringlichkeit und innerem Leben, sie geht in der Gefühlsentladung unerhört kühn vor, die Erhebung ins Arioso vollzieht sich als Anlauf zur Arie gern in freien Sätzen mit obligaten Instrumenten, durch die ein ostinater Rhythmus hindurchgeht (J. einmal, M. neunmal), J. bevorzugt das Kontinuorezitativ, in M. ist das Orchesterrezitativ zumeist an Streicherbegleitung gebunden, deren ,,Glorienschein" die Christusfigur auszeichnet und sowohl in Venedig als auch in der deutschen Capella fidicinia beheimatet erscheint; die mehrfarbige Orchesterbegleitung zum Rezitativ, wie in der J. (,,Mein Herz"), wird auch in den frühen Leipziger Kantaten gepflegt, z. B. im Baßrezitativ von Nr. 63. Mehrstimmiger Gesang im Rezitativ nach Venetianer Art taucht gleichfalls in den Kantaten zuweilen auf, so z. B. zweistimmig in Nr. 62, vierstimmig fugiert am Schluß des Weihnachtsoratoriums, er zeigt sich in der M. noch einmal lebendig, stammt hier aber aus dem deutschen Brauch; Rezitativ und Arioso werden in der M. durch Einlagerung von Chorstellen stark beschwert. Ähnliches läßt sich wieder auch in einzelnen Kantaten beobachten, so in Nr. 27 oder 73. Die Arien sind nicht sehr zahlreich (J. 8, M. 14), dabei keineswegs auf die Da-capo-Form festgelegt (J. 1, M. 6), die Maße zumeist bescheiden, einmal, in der Altarie ,,Können Tränen" (M.), wird die große Da-capo-Form in der Art der späteren Halb-Da-capo- (Dal Segno-) Arie behandelt, indem nur der Schlußteil des Hauptsatzes — ausgeschrieben — wiederholt ist (ein Seitenstück dazu ist etwa das A-Dur-Duett zwischen Romilda und Arsamene im dritten Akt von Händels Serse); das Weihnachtsoratorium (1734) verbindet Fugen- und Da-capo-Arie (IV., Tenorarie ,,Ich will nur dir zu Ehren leben"). Das Da capo ist auch wieder in die große Chorform übergegangen, so in J. im ersten Chor, in M. im Schlußchor, mit ausgeschriebenem Da capo; im Schlußchor von J. ist dann das Da capo zum Rondo ausgeweitet. Häufiger sind in der Arie Reprisenformen, also Gebilde, die der Sonatenform zuneigen (J. 6, M. 5), hierher gehört auch der doppelchörige Anfangschor der M. Das Ostinato spielt insbesondere in der J. eine bedeutende Rolle, einzelne freiere Formen in beiden Passionen sind vom stehenden Baß aus zu erklären; aus den verschiedenartigen Arienformen der Kantaten sei hier nur kurz auf die Nachklänge der Cestischen Form verwiesen, z. B. im Siziliano von Nr. 87 oder mehrfach im Weihnachtsoratorium, so in der Echoarie (IV.), deren erster Teil bereits von der sogenannten Pergolesischen Kadenz abgeschlossen wird. Vivaldis thematische Arbeit mit dem Konzertritornell (s. S. 217) ist nun sowohl in die Arien als auch in den Chorsatz eingeführt und in einem wohldurchdachten System abgewandelt. Als Beispiele sei auf zwei Arien der J. verwiesen; die bekenntnishafte Tenorarie ,,Ach mein Sinn" stützt sich in ihrer Reprisenform ganz auf das Anfangsritornell, das in zwei Achttakter zerlegt wird, der Hauptsatz bringt die erste Hälfte in der Haupttonart und dann am Schluß das gesamte Ritornell in der Dominante, der Mittelsatz verwendet zweimal den ersten Ritornellteil und wird abgeschlossen vom variierten zweiten Teil als Zwischenritornell, dann erfolgt der Einschub einer falschen Reprise, ausgehend von der Subdominante und beide Ritornellhälften ausnutzend, endlich mündet der Vortrag in die echte Reprise und in die Haupttonart ein, um nun das ganze Ritornell abzurollen. Ähnlich verhält sich der Aufbau der schmerzlichen Sopranarie ,,Zerfließe mein Herze", wo das zweigliedrige, über den basso ostinato der fallenden Quart hinströmende Ritornell im Hauptsatz nur den ersten Teil beisteuert, den zweiten aber als Ritornellabschluß hergibt, in beiden Mittelsätzen Stücke beider Hälften einwirft und in der Reprise endlich abschließend in ganzer Ausdehnung vortritt. Noch kunstvoller ist das Ritornell in den Anfangschor der M. einverwoben, wobei im Hauptsatz zu Beginn die erste Ritornellhälfte eingearbeitet ist, der Schluß der zweiten wieder den Hauptsatz beendet, während in der Reprise dann das ganze Ritornell vorüberzieht; der Hauptsatz ist hier übrigens zweiteilig, der zweite Teil wird sogleich wiederholt, fällt dafür aber in der Reprise unter den Tisch, auch der Mittelsatz verläuft in zwei kurzen Teilen, die Reprise wird zunächst in der Subdominante angestimmt, um nach drei Takten in der Haupttonart auszubrechen; ähnliche Steigerungen in die Reprise hat der Thomaskantor wiederholt und sorgfältig gepflegt.

Vivaldis System der steten Gedankenteilung ist zuvor schon in Bachs Instrumentalkonzerten überaus verfeinert fortgebildet worden, ein dichtes Netz thematischer Verflechtungen legt sich da um den Fluß der Form. Johann Sebastian wußte sich in Weimar (1714—1717) durch Klavier- und Orgelbearbeitungen von Konzerten Vivaldis mit dessen Stil innig vertraut zu machen, mehrere der Klavierübertragungen konnte Schering

allerdings als ähnlich gerichtete Werke von Benedetto Marcello, G. Ph. Telemann und vom Prinzen Johann Ernst v. Weimar sicherstellen; die Brandenburger Konzerte (1721) aus der Köthener Zeit legen dann die Entwicklungshöhe der Gattung in lebensprühenden Hauptwerken fest, in Nr. 5 meldet sich mit dem Concertino von „Cembalo concertato", Flöte und Violine das Klavierkonzert zu Wort. Die konzertmäßige Dreisätzigkeit beherrscht alle sechs Konzerte, nur das erste ist um einen Tänzeanhang erweitet; das zweite Allegro wird mehrmals mit starker Fugenarbeit beschwert, insbesondere im vierten Konzert; die Konzertform treibt Vivaldis Gedankengabelungen auf die Spitze, so gleich im ersten Satz des ersten Konzerts, das ganze Ritornell wird hier am Ende Da capo gespielt, auch der erste Abschnitt kehrt gegen Ende des Satzes genau gleich wieder, die anderen Abschnitte entsprechen einander in bunter Folge, werfen lockere und engere Beziehungen hin und her und pflücken dabei aus den Gedanken des Ritornells, dessen Kopf in meist eintaktiger, seltener zweitaktiger Fassung nicht weniger als neunmal nacheinander in verschiedenen Tonarten (F, C, d, C, g, F, C, F) hervorblickt und außerdem in Nachahmungen dargeboten wird. Noch reichlicher ist das Kopfthema in dem ersten Satz des Violinkonzerts in E verknotet, wobei nun die ganze Form als großes Da capo ausgespannt ist und im breiten Mittelsatz offenkundig durchführungsartigen Charakter annimmt. Hier hat die barocke Da-capo-Arie ihre volle instrumentale Anerkennung durchgesetzt, wie Bach denn die Da-capo-Gliederung auch sonst vielfach für instrumentale Zwecke nutzbar gemacht hat, so in den Finalesätzen zum fünften und sechsten Brandenburger Konzert, im fünften verbunden mit der Fuge, ebenso mehrmals in den breiten Präludien der englischen Suiten, ferner im ersten Allegro der sechsten Klavier-Violinsonate in G und ä. m. Besondere Mühe hat der Meister in den dreißiger Jahren an die Feststellung des Klavierkonzerts gewendet, wobei er eigene ältere Instrumentalkonzerte umgoß. Das „italienische Konzert" (1735) ist die Übertragung solcher Versuche auf das Klavier allein, also die letzte Formvervollständigung der barocken Klaviermusik. In der zahlreichen Köthener Kammermusik mit Klavier bedeutet die obligate Behandlung des Cembalos neben Violine, Flöte oder Gambe den letzten Schritt in der Vertretung der zweistimmigen Instrumentalmonodie, nämlich die Überwindung der Triosonate, sie läuft mit einem einzigen Versuch Händels dieser Art, einer Gambensonate, gleich und wird in den dreißiger Jahren ergänzt durch die ähnliche, obligate Führung der Orgel in einer Gruppe von Kantaten. Für die zyklische Gruppierung ist die Ordnung der Kirchensonate bevorzugt, seltener sind sinfonienhaft dreisätzige Folgen, hingegen laufen die wieder dreistimmigen Orgelsonaten zumeist dreisätzig in der Art der Konzerte ab. Die drei Köthener Sonaten für Violine allein haften wieder fest an Corellis barocker Norm (mit genialer Fugenarbeit), der einzige erhaltene Beitrag zur Klaviersonate, eine Arnstädter Jugendarbeit in D, benutzt Kuhnaus Zuschnitt, zwei Fugen sind die Hauptstützen der fünf Sätze, die letzte steht über dem „Thema all' Imitatio Gallina Cucca"; das gleichzeitige „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo" bezeugt gleichfalls den Einfluß der Kuhnauschen Programmsonate und gipfelt in einer Schlußfuge über das Posthornsignal. Bachs Klaviersuiten (französische 1717, englische 1726, deutsche 1731) wahren streng den Frobergerschen Rahmen, die vier französischen Stammsätze werden mit anderen Tänzen und Charakterstücken vermischt, als Einleitung ziehen die englischen Suiten die Da-capo-Form, die „deutschen" die französische Ouvertüre heran, letztere eröffnet auch die Klavierpartite in h von 1735. Die vier Orchestersuiten, die nach den üppigen Eingangssätzen Ouvertüren heißen, halten sich, ganz dem Zuge der Entwicklung entsprechend, vom starren Leisten der Tanz-Stammsätze frei, die Köthener Suiten für Violine (3) und Violoncello (6) allein folgen aber der Reihung der Klaviersuiten, die zweite Violinpartite enthält als Schlußsatz die berühmte Chaconne, in deren 29 Variationen über den barocken Ostinato der chromatisch fallenden Quartspannung der Geist der Orgel einzigartig der unbegleiteten Geige aufgezwungen ist; ein Seitenstück in der Meisterung der barocken



173. St. Thomaskirche und -schule zu Joh. Seb. Bachs Zeit.



174. Anfang des Es-Präludiums aus dem 2. Teil des wohltemperierten Klaviers in Bachs eigenhändiger Niederschrift. London, British Museum.

Baßvariationen stellt die Orgelmusik mit der gewaltigen c-Moll-Passacaglia, die Liedvariation wieder ist in den 30 Goldbergschen Variationen (vierter Teil der Klavierübung, 1742) gleichfalls vom Baß aus zu unerhörter Fülle aufgetürmt, die Veränderungen umfassen Tanzstilisierungen, kontrapunktische Manieren, Fugierungen, ausgesuchte kanonische Kunstarbeiten, eine vollständige französische Ouvertüre (Var. 16) und ein Quodlibet über zwei Gassenhauer, nach dem ähnlich wie in der Violinchaconne das Da capo des Themas abschließt.

Zur vollen Kraft polyphoner Meisterschaft erheben sich endlich Bachs Choralbearbeitungen, seine Orgel- und Klaviertokkaten und seine zahlreichen selbständigen Fugenwerke. Die frühen Choralarbeiten für die Orgel sind im Köthener Orgelbüchlein, die reifen im dritten Teil der Klavierübung (1739) gesammelt, kontrapunktische Cantus-firmus-Arbeiten, häufig durch erlesene kanonische Technik gehoben, im Ausdruck voll Innigkeit, frei durchimitierende Choralphantasien, die Pachelbels fugierende Zerstückelung der Liedmelodien einheitlich und großartig abzurunden wissen, knappere und ausgedehnte Choralfugen, sowie Choralvariationen sind in immer neuen Abwandlungen geschmiedet, mit einer Variationsreihe über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch" schließt 1746 dieses reiche Wirken ab. Die Tokkaten brausen in leidenschaftlicher Brandung meist auf einen oder auf zwei Fugensätze als Säulen der Bewegung zu, ein Musterbeispiel, das den Geist Buxtehudes überfunkelt, ist die schäumende chromatische Phantasie; sie mündet in eine starke Fuge, im Tokkatenteil hat auch das Klavierrezitativ über Krieger, Fischer, Kuhnau hinaus die packendste Erscheinungsform erhalten, ferner gehört hierher die große d-Moll-Tokkate für die Orgel (Jahrg. 15, Nr. 2), die eine Fuge umzüngelt, auch sie verfügt über ein „Recitativo" im Spielfluß der Tokkata, wiederholt entwirft Bach aber als Tokkata eine mehrsätzige Form die bald dem Konzert (C für Orgel, Jahrg. 15 Nr. 1: Allegro-Adagio-Fuge, ähnlich in G für Klavier im Jahrg. 36), bald der Kirchensonate nahesteht (E für Orgel, Jahrg. 15, Nr. 3, D, d, e, g für Klavier im Jahrg. 36 mit je zwei fugierten Sätzen), hier sind also Georg Muffats Wege zu Ende gegangen, in zwei Tokkaten aus Weimar (fis und c für Klavier, Jahrg. 3) erscheint sogar das alte Frobergersche Variationsverhältnis zwischen den Sätzen neu vertreten. Am Fugenschreiben schließlich konnte sich der Orgel- und Klaviermeister sein Leben lang nicht ersättigen; die Orgel nötigte ihm mächtige Charakterstücke ab, eingeführt von gleichwertigen Präludien, die Mengen von Klavierfugen sind zum großen Teil in den beiden klassischen Sammlungen des „wohltemperierten Klaviers" (1722 und um 1742) zusammengetragen, und zwar immer von einem — öfter nachträglich zugewiesenen — Präludium begleitet; die Leichtigkeit der kontrapunktischen Technik nimmt immer märchenhafteres Gepräge an, sie schwebt fast verwirrend



175. Joh. Seb. Bachs Kielflügel. Berlin, Musikinstrumentensammlung der Staatl. Hochschule für Musik.
(Nach den Staatl. Veröffentlichungen.)

hart über den letzten Werken, dem „musikalischen Opfer“ (1747) und dem gigantischen Torso zu einem Variationsfugenblock ohnegleichen, der „Kunst der Fuge“ (1749).

Bach starb über diesem Wunderwerk, innerlich vereinsamt wie sein Geistesbruder Händel in England. Die Musik des Barocks hatten die beiden Riesen bis zur letzten Neige geborgen, ja sie hatten die ganze barocke Geisteskultur in der Musik zum erhabensten und klarsten Ausdruck gebracht; die Musik hat in der barocken Geistesgeschichte durch sie die unbestritten führende Rolle inne.



176. Die Sarkophage Christian Fürchtegott Gellerts und Joh. Seb. Bachs im Gewölbe der Leipziger St. Johanniskirche. (Nach Carl Hasse, J. S. Bach.)

LITERATUR.

Gustav Beckmann, Pachelbel als Kammerkomponist, AfMw. I, 267. — Franz Berend, N. A. Strungk, Münchner Diss. 1913. — Friedrich Chrysander, Gesch. d. Braunschweig-Wolffenbüttelschen Kapelle u. Oper, Jahrb. I. — Versch. Aufsätze zur Gesch. d. Hamburger Oper, A. Mus.-Z. 1877—1880. — Alfred Einstein, Zur d. Lit. f. Viola da Gamba, Beih. IMG., II. Folge 1, 1905. — Robert Haas, Die Wiener Oper Wien 1926. — Wiener deutsche Parodieopern um 1730, ZfMw. VIII, 201. — Anton Halm, Über Bachs Konzertform, Bach-Jahrb. 1919. — Alfred Heuß, Zachow als dram. Kantatenkomponist, ZfMw. X, 228. — Die Matthäuspassion, Leipzig 1909. — Ludwig v. Köchel, J. J. Fux, Wien 1872. — Hermann Kretzschmar, Das 1. Jahrh. d. d. Oper, SIMG. III, 270. — Bachkolleg, Leipzig 1922. — Hugo Leichtentritt, R. Keiser in seinen Opern, Berliner Diss. 1906. — Ernst Otto Lindner, Die 1. stehende d. Oper, Berlin 1855. — Joseph Müller-Blattau, Grundzüge e. Gesch. d. Fuge, Königsberger StzMw. I, 1923. — Arthur Neißer, Servio Tullio, Leipzig 1902. — Paul Nettl, Spuren des Wiener Lieds, Kongr. Ber. Leipzig 1926, S. 247. — Kurt Ottzenn, Telemann als Opernkomp. Berliner Diss. 1902. — André Pirro, Bach, Paris 1906, deutsch Berlin 1910. — L'esthétique de Bach, Paris 1907. — D. Buxtehude, Paris 1913. — Heinrich Rietsch, Der Concentus von Fux, StzMw. H. 4. — Bachs Kunst d. Fuge, Bach-Jahrb. 1926. — Adolf Sandberger, Zur Gesch. d. Oper in Nürnberg, AfMw. I, 85. — Arnold Schering, Zur Bachforschung, SIMG. IV, 234, V. 565. — Die Kantaten der Thomaskantoren vor Bach, Bach-Jahrb. 1912. — Musikgesch. Leipzigs II, Leipzig 1927. — Ludwig Schiedermair, Zur Gesch. d. frühd. Oper, JP. 1910. — Gustav Friedrich Schmidt, Schürmann, Münchner Diss. 1913. — Zur Gesch. d. frühd. Oper, ZfMw. V/VI. — Konstantin Schneider, Biber als Opernkomponist, AfMw. III, 281. — Albert Schweitzer, Bach, Leipzig 1908 (1915), franz. 1905. — Hans Scholz, S. Kusser, Leipzig 1911. — Max Seiffert, Weckmanns Collegium musicum, SIMG. II, 76. — Philipp Spitta, Bach, Leipzig 1873 u. 1880. — Bernhard Ulrich, Die Pythagorischen Schmidsfünklein, SIMG. IX, 75. — Hertha Vogel, Zur Gesch. d. Oratoriums in Wien, StzMw. H. 14. — Alexander v. Weilen, Zur Wiener Theatergesch., Wien 1901. — Arno Werner, Gesch. d. Musikpflege in Weißenfels, Leipzig 1912. — Friedrich Zelle, Beiträge zur Gesch. d. d. Oper, Progr. d. Humboldtgymn. Berlins 1889, 1891, 1893.

Neuausgaben: Abaco, Ausgew. Werke, DTB. I. u. IX/1, 1900 u. 1908 (Sandberger). — J. R. Ahle, Ausgew. Gesangswerke DDT. 5, 1901 (Wolf). — Bach, Ges. Ausg. Leipzig 1852—1898 in 60 Bden, Suppl. 1926, daneben Ausg. d. neuen Bachges. Leipzig seit 1901. — Ch. Bernhard, 1 Dialog, 4 Chorwerke, DDT. 6, 1901 (Seiffert). — Biber, Sonaten 1681 — bibl. Sonaten, DTÖ, Jahrg. V/2 u. XII/2 (Bd. 11 u. 25) 1898, 1905 (Lunz). — Buxtehude, Triosonaten, DDT. 11, 1903. — 1 Dialog, 2 Abendmusiken, 5 Kirchenkantaten, DDT. 14, 1903 (Seiffert). — Orgelkompos. 2 Bde., Leipzig 1876/78 (Spitta). — Caldara, Kirchenwerke, DTÖ. Jahrg. XIII/1 (Bd. 26) 1906. (Mandyczewski). — Erlebach, Harmon. Freude, DDT. 46/47, 1914. — J. K. Fischer,

Journal de printemps, DDT. 10, 1902. — Klavierwerke Leipzig (Werra). — Fux, Messen — Motetten, DTÖ. Jahrg. I/1, II/1 (Bd. 1 u. 3) 1894/95. — 2 Kirchensonaten u. 2 Suiten, DTÖ. Jahrg. IX/2, (Bd. 19), 1902. — Costanza e fortezza, DTÖ., Jahrg. XVII (Bd. 34/35), 1910 (Wellesz). — Concentus, DTÖ. Jahrg. XXIV, 2 (Bd. 47), 1916 (Rietsch). — Händel, Almira, Ges. Ausg., Bd. 61. — Keiser, Octavia, Händel, Ges. Ausg. Suppl. 6. — Krösus u. Inganno fedele, DDT. 37/38, 1918. — Jodelet, Eitners Publ. 18, 1892. — S. Knüpfer, 4 Chorkantaten, DDT. 58/59, 1918 (Schering). — J. u. J. Ph. Krieger, F. X. Murschhauser, Klavier- und Orgelwerke, DTB. 18 (1917). — Kuhnau, 1 Duett, 4 Chorkantaten, DDT. 58/59, 1918 (Schering). — Klavierwerke, DDT. 4, 1901 (Päsler). — Muffat, Florilegium, DTÖ. Jahrg. I, 2, II, 2 (Bd. 2 u. 4) 1894/95 (Rietsch). — Apparatus, Farrenc, Bd. 2. — Gottl. Muffat Componimenti, Händel, Ges. Ausg. Suppl. 5, 1896. — Pachelbel, Klavierwerke, DTB. II, 1, 1901. — Orgelwerke, DTÖ. VIII, 2 (Bd. 17), 1901 u. DTB. IV, 1, 1903 (Sandberger). — Reinken, Hortus musicus 1686, Ver. f. nordniederl. MG. 14, 1886. — J. Schelle, 1 Duett, 3 Chorkantaten, DDT. 58/59, 1918 (Schering). — Schenk, Scherzi musicali, Maatschappij XXVIII, 1908. — Schmicerer, Zodiacus, DDT. 10, 1902. — Schürmann, Lodovicus Pius, Eitners Publ. 17, 1890 (Sommer). — Sebastiani u. Theile, Passionsmusiken, DDT. 17, 1904. — Steffani, Alarico, DTB. XI, 2. — Ausgew. Stücke a. Opern, DTB. XII, 2, 1819 (Riemann). — Torri, Ausgew. Werke, DTB. 19/20, 1920. — Tunder, 8 Solokantaten, 1 Duett, 1 Terzett, 7 Chorwerke, 1 Sinfonia, DDT. 3, 1900 (Seiffert). — Walther, Orgelwerke, DDT. 26/27, 1906. — Weckmann, 2 Solokantaten, 2 Dialoge, 4 Chorwerke, DDT. 6, 1901 (Seiffert). — Zachow, Ges. Werke, DDT. 21/22, 1905 (Seiffert).

NAMEN- UND SACHREGISTER.

(Kursivziffern beziehen sich auf Abbildungen, halbfette Ziffern auf Notenbeispiele; die Ziffern verweisen stets auf die Seiten.)

DRUCKFEHLERVERZEICHNIS

(nur für einen Teil der Auflage).

S. 4, Abb. 4 lies: Joh. Barra.
S. 56, Z. 6 v. u. lies: Ciaconna-Baß.
S. 58, Z. 4 v. u. lies: Francesco Bianciardi.
S. 80, Z. 2 v. u. lies: Viole da braccio.
S. 104, letzte Z. lies: „Israelis Brünnlein", 1623.
S. 113, Z. 11 lies: Peuerl 1613, 1620.
S. 114, Z. 18 lies: in zwei Partituren (genannt Tabulaturen).
S. 117, Abb. 62 lies: zur Vermählung der Schwägerin des Königs.
S. 144, Abb. 77 lies: Herzogin von Chevreuse.

INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Druck und Stich von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.